Die Kunstanschauung von Henri Beyle-Stendhal.

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde
genehmigt von der Philosophischen Fakultät
der Friedrich Wilhelms-Universität zu Berlin

von

Johanna Wurm
aus Siegen i. Westf.

Tag der mündlichen Prüfung: 17. Juni 1937
Tag der Promotion: 16. Februar 1938

Buch- und Kunstdruckerei Wilh. Postberg, Bottrop i. W.
1938

P 155

Berichterstatter: Prof. Dr. E. Wechssler
Prof. Dr. W. Pinder

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meiner lieben Mutter!

Einleitung

Das Schrifttum über Stendhal ist in den letzten Jahrzehnten beträchtlich angewachsen. Werk und Schöpfer sind darin von den verschiedensten Seiten beleuchtet worden. Ein Versuch, die allgemeine Kunstanschauungen Stendhals klar zu legen, liegt jedoch, soweit festgestellt werden konnte, bisher noch nicht vor. Als eine schon von anderer Seite geleistete Vorarbeit wäre vielleicht ein einige Seiten umfassender Aufsatz von E. Diez im Vorwort zur deutschen Ausgabe der „Promenades dans Rome" zu nennen. Aber abgesehen von der Kürze dieser Darstellung ist dabei zweifelsohne nur ein Teil der Schriften Stendhals berücksichtigt worden. In der folgenden Abhandlung wird der Versuch unternommen, diese vorhandene Lücke auszufüllen. Insbesondere soll auch die Stellung Stendhals zu den Anschauungen seiner Zeit sowie die Abhängigkeit von früheren Autoren behandelt werden. Vorarbeiten zu einzelnen Teilproblemen, die in der folgenden Darstellung behandelt werden, sind in mancher Beziehung durch die Marburger Dissertationen von Burger und Kühnau geleistet worden.

Für die Anregung zu dieser Arbeit und deren steten Förderung möchte ich an dieser Stelle meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. E. Wechssler, meinen aufrichtigen Dank aussprechen.

Kapitel I

Lebensskizze

Bei dem Namen Beyle-Stendhal denkt man unwillkürlich in erster Linie an die Romane und Erzählungen oder an die psychologische Studie über die Liebe, die seinen Weltruhm in der Literatur begründet haben. Es ist nicht so allgemein bekannt, daß diese erst in einem späteren Abschnitt von Stendhals schriftstellerischer Laufbahn entstanden sind, und daß eine Reihe von Werken anderer Art denselben bereits vorangegangen waren.

Stendhal ist sich über seine eigentliche Begabung von vorne herein nicht im Klaren gewesen. Ihm schwebte vor allem, wenigstens in seinen jüngeren und mittleren Jahren vor, Lustspieldichter zu werden. Diese Gattung der literarischen Kunst scheint er am höchsten eingeschätzt zu haben, ohne jedoch dazu zu kommen, sich darin hervor zu tun. Noch 1816, im Alter von 33 Jahren, schrieb Stendhal an seinen Freund Crozet: „Depuis qu'à douze ans j'ai lu Destouches, je me suis destiné à faire des comédies. La peinture des caractères, l'adoration sentie du comique, ont fait ma constante occupation."[1]) Diesen Wunsch, ein Nachfolger Molières zu werden, mag Stendhal mit vielen Franzosen von künstlerischem Ehrgeiz gemein gehabt haben; die Komik und das Lachen stehen in Frankreich seit alters hoch im Wert. Wie E. Wechssler in seiner Wesenskunde des Deutschen und Franzosen „Esprit und Geist" bemerkt, ist es ein zu seinem Wesen gehörender Zug des Franzosen, gern über andere zu lachen, aber auch nichts so sehr zu fürchten, als selbst verlacht oder belächelt zu werden (d'être la dupe)[2]).

Stendhals erste Betätigung in den Künsten war die Kunstschriftstellerei. Es läßt sich aber kaum behaupten, daß er dazu vorbereitet war, als er mit seinen ersten kunstkritischen Schriften hervortrat. Sein Unternehmen erschien ihm selbst als ein toller Einfall; und, wie er in seinen Tagebuchnotizen durchblicken läßt, waren es sein Betätigungsdrang und vor allem sein Ehrgeiz (ambition), sich hervor zu tun, die ihm die nötige Begeisterung und Ausdauer gaben, diese

---

[1]) Corresp. II, S. 9.
[2]) E. Wechssler, „Esprit und Geist", Bielefeld-Leipzig 1927, S. 308.

Schriften zu beginnen und zu Ende zu führen[3]). Daß seine kunstkritischen Schriften durchweg beträchtliche Entlehnungen bzw. zum Teil wörtliche Übersetzungen aus älteren oder zeitgenössischen Autoren enthalten, ist durch die ausführliche Studie von Arbelet[4]) einwandfrei nachgewiesen. Bei seinem Erstlingswerk „Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase" war dieses seinen Zeitgenossen bereits aufgefallen, während für seine Reisetagebücher „Rome, Naples et Florence en 1817", „Promenades en Rome" und vor allem für seine „Histoire de la Peinture en Italie" erst die Untersuchungen der letzten Jahrzehnte den großen Umfang seiner Entlehnungen aufgedeckt haben.

In seinen Jugendjahren in Grenoble war Stendhal mit den bildenden Künsten, wenn man von seiner Teilnahme an Zeichenkursen absieht, kaum enger in Berührung getreten. Die Musik existierte damals für ihn noch sozusagen gar nicht. Seine ganze Aufmerksamkeit gehörte in dieser Zeit neben der Mathematik vor allem der Literatur. Es waren nach seinen eigenen Angaben besonders die Großen, — Cervantes, Shakespeare und Rousseau — die ihn in diesen Jahren stärker gefesselt haben. Rousseau, „der Vater der Empfindsamkeit", gehört nach Stendhals eigenem Bekenntnis zu den Menschen, die seinen Charakter gebildet haben. Dies gilt mehr oder weniger von der ganzen Künstlergeneration, mit der Stendhal in das französische Geistesleben eintrat. Es ist die Generation der zwischen 1780—1790 Geborenen, die „nur unter mancherlei Schwierigkeiten sich infolge der Polizeiaufsicht Napoleons durchzusetzen vermochte"[5]). Neben Stendhal stehen hier Ingres (geb. 1770), Géricault (geb. 1791) und David d'Angers (geb. 1788) als Maler bzw. Bildhauer, Nodier (1780) und Lamartine (1790) als Dichter und Lamennais (1780) der Theologe und Denker. Sie sind die Vorläufer der eigentlichen französischen Romantik, die nach 1820 mit den Künstlern Hugo (geb. 1802), Balzac (1799), Vigny (geb. 1797), Delacroix (1798), Decamps (1803), Corot (1796), Berlioz (1803) und andern hervortrat und den Versuch unternahmen, die Franzosen von dem Boden der Überliefe-

---

[3]) Wie E. Wechssler zeigt, kann auch dieser Zug, das Begehren, sich hervorzutun, für den Franzosen als allgemein charakteristisch gelten, er ist für ihn eine treibende Kraft zur Vollbringung besonderer Leistungen. Zwei von Stendhal gezeichnete Romangestalten, Julien Sorel und Fabrice del Dongo, wählen die geistliche Laufbahn nicht aus innerer Berufung, sondern weil in der Friedenszeit der Restauration nur das geistliche Amt zu Rang und Ehre führen konnte. „E. Wechssler, Esprit und Geist", S. 163.

[4]) siehe P. Arbelet: L'histoire de la Peinture en Italie et les plagiats de Stendhal. Paris, Calmann-Levy, 1914.

[5]) Vgl. dazu E. Wechssler, Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform, Leipzig, 1930, S. 10 f.

rung loszureißen, lange verschüttete Quellen wieder frei zu legen und die Wiedererweckung vergessener Denkformen durchsetzten. Sie bewirkten den Übergang von der erstarrten, statischen Kunst des 18. Jahrhunderts zu der bewegten, romantischen der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

Die ersten Anregungen und Gedanken in der Ästhetik, mit der er sich später so eifrig beschäftigte, erhielt Stendhal wahrscheinlich aus dem Buche des Abbé Dubos „Réflexions critiques sur la poésie et la peinture", das er nach seinen Angaben im Jahre 1798 als Preis im Zeichnen bekam. Dieses Buch entsprach, wie er selbst sagt, den Gefühlen seines Herzens.

Ende des Jahres 1799 kam Stendhal mit 16½ Jahren nach Paris; er hatte in Grenoble eine außerordentliche Leidenschaft für die Mathematik gezeigt, die jedoch in Paris bald verflog, obwohl er mit der Absicht bzw. dem Vorwand nach Paris abgereist war, dort am Institut Politechnique zu studieren. Als er nach Paris kam, hatte Napoleon eben die Macht an sich genommen. Nach Berichten seines Vetters R. Colomb hat Stendhal später in Paris einige Monate im Atelier des Malers Regnault gearbeitet. Nach einigen unglücklichen und langweiligen Monaten in Paris folgte er der Armee Napoleons nach Italien, kehrte aber bald als Zivilist wieder nach Paris zurück. In diesen Jahren begann eine Wandlung im Wesen Stendhals, die man als eine Abkehr von Rousseau bezeichnen kann. Doch diese Abwendung von den Ideen des großen Genfers ging ganz allmählich vor sich. Im Jahre 1800 schrieb er noch in großem Überschwang über den Menschen Rousseau. Doch die Berührung mit dem wirklichen Leben in den folgenden Jahren ließ ihn erkennen, daß dessen Lektüre, wie er sich selbst ausdrückt, ihm den Blick getrübt hatte. Bei seiner Ankunft in Paris hatte er die Gegenstände seiner leidenschaftlichen Wünsche in nichts zerfallen sehen[6]). Er hatte für Paris, die Mathematik und die Literatur geschwärmt. In Paris angekommen, wurde er von allem abgestoßen. Die geschäftigen Menschen, der Schmutz der Straßen verletzten seine empfindsame Seele[7]). Er vermißte plötzlich die heimatlichen Berge, aus denen er sich so herausgesehnt hatte. In melancholisches Träumen verloren durchwanderte er die Straßen der Hauptstadt und fand sich ungeschickt für die Dinge des Lebens. Er war ganz leidenschaftliche Empfindsamkeit; was andere kaum berührte, verletzte ihn bis aufs Blut[8]). Diese Empfindsamkeit hat ihn sein ganzes Leben nicht verlassen. Was er wünschte, wovon er damals träumte, ein liebevolles Herz, eine

---

[6]) Vie de Henri Brulard.
[7]) ebenda II, S. 83 f.
[8]) ebenda.

geliebte Frau, fand er nicht[9]). Er, der sich in seinen Träumen für einen Saint-Preux (Nouvelle Héloise) und gleichzeitig für einen Valmont (Liaisons dangereuses) hielt, fand sich in der Gesellschaft linkisch und unbedeutend. Er wurde in dieser Zeit auch ernstlich krank, hatte einen Anfall von Brustfellentzündung und Fieber. „Il faut que je fusse bien malade, car M. Daru père m'amena le fameux docteur Portal, dont la figure m'effraya. J'ai appris depuis que je fus menacé d'une hydropisie de poitrine. J'eus, je pense, du délire, et je fus bien trois semaines ou un mois au lit"[10]). Verwandte, die Familie Daru, nahmen sich in dieser Zeit seiner an[11]).

Nur weil ihm Paris verleidet war, und er sich unglücklich und gelangweilt fühlte, schloß er sich der nach Italien ziehenden Armee Napoleons an und erfuhr dort nach dem Übergang über den St. Bernhard seine Feuertaufe. Als er durch Genf kam, eilte er in das Geburtshaus Rousseaus, in Vevy entzückte ihn die Erinnerung an dessen Julie. Der kurze Aufenthalt in Norditalien Ende des Jahres 1800 im Troß der Napoleonischen Armee ließ ihn in den Italienern ein Volk kennen lernen, das, wie er glaubte, nach seinem Herzen gelebt hatte. Seine Pariser Melancholie war für den Augenblick verflogen. Er sah ein Ziel, eine Möglichkeit des Glückes. Am Abend nach seiner Feuertaufe hatte er heimlich in Zivil in Ivrea das Schauspielhaus besucht. Man gab „Matrimonio segreto" von Cimarosa. In Italien leben und solche Musik hören wurde von da ab das Ziel seiner Wünsche. Von Ivrea kam er nach Mailand, wo er einige Monate zubrachte. Die frohe Art der Bewohner das Leben aufzufassen und zu genießen, zog Stendhal ganz gewaltig an. Dort ergriff ihn die erste seiner starken, schwärmerischen Liebesleidenschaften, die Liebe zu Angiola Pietragua, der er jedoch erst 10 Jahre später bei einem zweiten Aufenthalt in Mailand näher trat. Obwohl er von Sehnsucht verzehrt wurde, war er damals scheu und stolz zugleich; das, was er so sehr ersehnte, Glück bei Frauen zu haben, konnte er nicht erreichen.

Stendhal, dem die Natur einen scharfen, rücksichtslosen Verstand mitgegeben hatte, wurde der Widerspruch zwischen seinem bisherigen Traumleben und der neuen Wirklichkeit klar; und er erkannte, wie er schreibt, daß er eine andere Philosophie benötigte, wenn er sich in der großen Welt zurecht finden wollte; und dazu trieb ihn seine Begabung. Er hatte gesehen, wie einige seiner Kameraden,

---

[9]) siehe: Vie de Henri Brulard.

[10]) ebenda II, S. 93.

[11]) P. Daru, der nachmalige Graf Pierre Daru, war ein Sohn eines Vetters von Stendhals Vater. Graf P. Daru war einer der tüchtigsten und einflußreichsten Beamten Napoleons. Den deutschen Literaturfreunden ist er dadurch bekannt, daß er der berühmten Unterredung Napoleons mit Goethe in Weimar beiwohnte.

die sich in der Welt geschickt zu bewegen wußten, überall ihr Glück machten.

Die folgenden Pariser Jahre von 1803—1805 hat Stendhal seine zweite Erziehung genannt. Seine Tagebuchaufzeichnungen und Briefe lassen deutlich erkennen, wie er mit der für ihn charakteristischen Willensstärke nun an die Disziplinierung seiner Natur ging; ein Vorgang, den wir sehr anschaulich an Julien Sorel in „Le Rouge et le Noir" geschildert finden können. Die „Philosophie", die er brauchte, sollte ihm die Führerin zu einem glücklichen Leben werden. Hier zeigt sich Stendhal als echter Frankogallier. Von Rousseau, der für ihn jedoch immer groß bleibt, wandte sich Stendhal zu den Aufklärern. Obwohl er schon mit den Schriften der älteren Aufklärer in Grenoble durch seinen Großvater Gagnon bekannt geworden war, kam er aber doch erst in Paris zu einem systematischen Studium der Schriften. Es waren besonders Helvétius, Cabanis, Duclos, Vauvenargues und Tracy, bei denen er Belehrung suchte. In dieser Zeit machte er auch die persönliche Bekanntschaft mit Destutt de Tracy. Es war jedoch für Stendhal, den Jünger Rousseaus, nicht ganz leicht, sich die Philosophie der Aufklärer wirklich zu eigen zu machen. So hat ihm beispielsweise Helvétius mit seiner „théorie de l'intérêt" nicht wenig zu schaffen gemacht. „Ce livre", schreibt er, „m'avait tellement entraîné dans ses premières parties, qu'il m'a fait douter quelques jours de l'amitié et de l'amour. Enfin, j'ai cru reconnaître qu'Helvétius, n'ayant jamais senti ces douces affections, était, d'après ces propres Principes, incapable de les peindre"[12]). Der Hauptgedanke des Helvétius wurde jedoch bald sein fester Besitz. Später schreibt Stendhal: „Helvétius a eu parfaitment raison lorsqu'il a établi que le principe d'utilité ou l'intérêt, était le guide unique de toutes les actions de l'homme"[13]).

Bei einem zweiten Aufenthalt in Mailand im Jahre 1811 begann Stendhal auch den bildenden Künsten stärkere Aufmerksamkeit zu schenken. Verschiedentlich erwähnt er Besuche in der Brera, er machte auch dort Bekanntschaft mit Künstlern, unter anderen mit Canova. In dieser Zeit arbeitete er an seiner „Histoire de la peinture". Er findet jedoch, daß er besser täte, seine Kräfte der Komödiendichtung zu widmen, anstatt seine Zeit damit zu verlieren, zu schildern, wie groß andere waren oder zu untersuchen, wie Raffael die Herzen gerührt habe[14]). In Mailand traf er auch mit Byron zusammen, dessen Empfindungstiefe er bei einem gemeinsamen Besuch der Brera vor den Bildern von Raffael, Guercino und Luini bewundern lernte. Zu einem längeren Aufenthalt in Mailand kam

---

[12]) siehe Corresp. I, S. 76.
[13]) siehe Corresp. II, S. 217.
[14]) siehe Corresp. II, S. 10.

Stendhal nach dem Zusammenbruch der Napoleonischen Armee, deren große Katastrophe in Rußland er selbst miterlebt hatte (1814—1821). In den Jahren 1806—1808 vor dem Zuge Napoleons nach Rußland hatte er als Intendanturbeamter sich auch in Deutschland aufgehalten. Die längste Zeit verlebte er in Braunschweig. Zu einem Verständnis deutschen Wesens ist er jedoch in dieser Zeit und auch später nicht gekommen. Seine ausgesprochen romanisch-gallische Wesensart zog ihn stärker zur italienischen Kultur. Er bezeichnete sich gern selbst als „Milanese" und war der Meinung, daß seine Vorfahren mütterlicherseits italienischen Ursprungs gewesen seien. Die sieben Jahre, die Stendhal von 1814—1821 in Mailand verbrachte, hat er als die glücklichsten seines Lebens bezeichnet. Fast jeden Abend konnte man ihn in der Scala, der damals berühmtesten Oper Europas, finden. Es ist auch gleichzeitig die Epoche seines eifrigen Studiums der italienischen Kultur und Künste. Das italienische Spätmittelalter begann für ihn eine besondere Rolle zu spielen. Er wurde auch in dieser Zeit von einer zweiten großen Liebesleidenschaft erfaßt, zu Mathilde Dembowska, der Leonore seines Buches „De l'Amour". Die leidenschaftliche Zärtlichkeit und die Beständigkeit seiner Neigung, die er in dieser unglücklichen Liebe zu Mathilde Dembowska verrät, zeigt, daß bei aller Verstandesschärfe und häufig zu Tage tretender Ironie viel von einer Werther-Natur in Stendhal steckte. In dieser Mailänder Zeit trat Stendhal auch mit den Lombardischen Romantikern in Verbindung und lieferte selbst für deren Zeitschrift „Il Conciliatore" Beiträge. Es war eine der geistig lebhaftesten Zeiten Italiens, der Anfang des Risorgimento.

Die Jahre 1821—1835 verbrachte Stendhal abgesehen von einigen kurzen Reisen wieder in Paris. Es sind dies die Jahre seiner reichsten literarischen Tätigkeit. Das im Jahre 1817 in erster Ausgabe erschienene „Rome, Naples et Florence" war ein vollkommener Mißerfolg gewesen. Der fast gleichzeitig erschienenen „Histoire de la peinture" war ein ganz ähnliches Geschick beschieden, obwohl ihm dieses Werk mehr Mühe und Arbeit als irgend ein anderes seiner späteren Werke gekostet hatte. Die kühle Aufnahme seiner jetzt so berühmten Studie „De l'Amour" ist bekannt. Diese letzte erschien im Jahre 1822. Es folgten dann „Vie de Rossini" (1824), „Armance" (1827), „Promenades dans Rome" (1829) und „Le rouge et le Noir" (1831), die alle außer „Vie de Rossini"[15]) wenig Beachtung in der Öffentlichkeit fanden.

---

[15]) Der Erfolg dieses Werkes war im wesentlichen dadurch bedingt, daß die Herausgabe mit einem ersten Auftreten Rossinis in Paris zusammenfiel, eine Rossini-Biographie von anderer Seite aber noch nicht vorlag.

Trotz des Mißerfolges seiner Werke war Stendhal jedoch als „homme de lettres“ und geistreicher Gesellschafter in Paris bekannt[16]). Er war im Jahre 1823 mit einer kleinen Kampfschrift „Racine et Shakespeare“ für die französische Romantik gegen den Klassizismus eingetreten. Im Jahre 1825 erschien ein zweiter Aufsatz über dasselbe Thema, der viel Anklang fand, da die romantische Bewegung sich durchzusetzen im Begriff war. Obwohl Stendhal als führender Geist der Romantik derselben in Frankreich zum Durchbruch verholfen hat, so trennen ihn doch wesentliche Merkmale von dem, was wir heute unter der eigentlichen französischen Romantik verstehen. Stendhals Stellung zur französischen Romantik ist von R. Burger[17]) in einer Dissertationsschrift näher klar gelegt worden. Gemeinsam steht er mit den Romantikern in einer Reihe in der Bekämpfung des Pseudoklassizismus wie auch mit seinem starken Individualismus. In allen seinen Werken zeigt er große Leidenschaft, das ist eben romantisch. Doch offenbart sich ein schroffer Gegensatz zu den Romantikern in seiner Weltanschauung oder, wie wir heute nach den Darlegungen Wechsslers in seinem Werk „Die Generation als Jugendreihe“ treffender sagen können, durch das Übergewicht, welches die mechanisch-physikalische Denkform bei ihm hatte. Bei den eigentlichen Romantikern ist der Schwerpunkt des Denkens mehr auf die Seite des Kosmisch-Metaphysischen verschoben. Dies gilt sowohl für die Künstlergeneration Stendhals selbst wie auch für die vorausgehende und ganz besonders für die nachfolgende Jugendreihe. Vergleichen wir beispielsweise Stendhal mit Nodier, der 1780 geboren und Stendhals Generationsgenosse war. Bei diesem finden wir tiefe Religiosität, ein ausgesprochen kosmisch-mystisches Erleben der Welt, zu welcher er durch den Einfluß der deutschen und englischen romantischen Literatur geführt worden war[18]). Stendhal hat zwar für ein Verständnis Shakespeares in Frankreich mitgestritten, die deutschen Romantiker dagegen im großen und ganzen schroff abgelehnt. Stendhal war Skeptiker, das Christentum verspottete er. Man lese nach, wie er in „Armance“ die „Innere Stimme“ (la voix intérieure) der gläubigen Romantiker mit Spott und Hohn übergießt[19]). Der rückwärts gerichtete Blick geht bei Nodier auf das frühe Mittelalter, die Gotik mit ihrem Unendlichkeitsdrang, bei Sten-

---

[16]) Lady Morgan, France en 1829—1830.

Mme Ancelot, Salons de Paris, Paris 1858.

[17]) Stendhal-Beyle und die französische Romantik. Diss. Marburg 1913.

[18]) Vergl. dazu W. Mönch: Charles Nodier und die deutsche und englische Literatur, Romanische Studien Nr. 1 der Schriftenfolge: Denkform und Jugendreihe. Berlin 1931.

[19]) Armance.

dhal auf die Renaissance. J. Burger[20]) hat gezeigt, daß er wesentlich aus den vorstehend angedeuteten Gründen auch keinen rechten Anschluß an die französischen Romantiker fand, er dagegen bei den italienischen Romantikern, wo sich der Sensualismus noch gehalten hatte, mehr zu Hause war. Stendhal war ein guter Beobachter, von den eigentlichen Romantikern läßt sich dies weniger behaupten. Für diese spielt die Inspiration, die etwas Übermenschliches ist, eine besondere Rolle, sie ist weit eher im Stande die Wahrheit und das Wesen der Dinge zu erfassen als „observation und logique". Der Künstler ist für die Romantiker mit einem intuitiven Schauen und Erfassen ausgestattet, demgegenüber die raison wenig bedeutet. Stendhal war und blieb Romantiker für die italienischen, aber nicht für die französischen Verhältnisse und Auffassungen[21]). Aber wir dürfen doch nicht vergessen, daß „l'âme", „la chaleur", „sentiment", „spontaniété" und „passion" für Stendhal von ausschlaggebender Bedeutung waren.

„Le rouge et le noir" (erschienen 1831) brachte Stendhal einigen Erfolg, wenn auch keinen durchschlagenden. Er war damit nun bei der Literaturgattung angelangt, für die eine hohe Begabung bei ihm vorlag. Es ist der psychologische Roman. Daß Stendhal erst spät zu seiner literarischen Produktion kommen konnte, ist nicht schwer verständlich. Diese literarische Gattung verlangt eine große Lebenserfahrung, eine Summe persönlicher Erlebnisse und Beobachtungen. Wo Stendhal sich aufhielt, im Salon, auf dem Schlachtfeld, im Theater, überall machte er Notizen. Was die persönliche Erfahrung ihm nicht geben konnte, versuchte er aus Manuskripten oder Erzählungen anderer sich anzueignen. Er führte gewissenhaft Tagebuch, um seine Beobachtungen festzuhalten.

Auch seine später erscheinende, heute ebenfalls weit bekannte „Chartreuse de Parme" hat ihn nicht zu einem allgemein bekannten Schriftsteller seiner Zeit gemacht. Er mußte sich immerhin mit seiner eigenen Prophezeiung trösten, daß seine Bücher um 1900 gelesen würden[22]).

---

[20]) J. Burger, Diss. Marburg 1913.

[21]) E. Zola sagt in einer Studie über den naturalistischen Roman in Frankreich, daß Stendhal sich anfangs auf die Romantik gestützt, sich später aber von ihr getrennt habe, als „die lyrische Ausschweifung der großen Poeten endgültig triumphiert hatte".

[22]) siehe Corresp. III, S. 257.

Kapitel II

Stendhals Anschauung über die Umwelt

1. Geschichtliches.

Es ist verschiedentlich angenommen worden, daß die Milieutheorie, die später Taine zu einem wissenschaftlichen System ausbaute und die zur Grundlage seiner Ästhetik wurde, ein wesentlich auf Stendhal zurückgehender Gedanke sei. Ein eingehendes Studium der Geistesgeschichte des 18. Jahrhunderts zeigt jedoch, daß die Gedanken der Milieutheorie diesem Jahrhundert zum größten Teil schon geläufig waren. Ansätze finden sich schon im Anfang des 18. Jahrhunderts beim Abbé Dubos (1670—1742), der in seinen „Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture" (1719) den Beziehungen nachspürt, die zwischen den natürlichen Zuständen der Länder und der künstlerischen Produktivität der darin lebenden Völker bestehen.

Wenn man jedoch neben der ästhetischen auch die philosophische Seite der abendländischen Geistesgeschichte mit in Betracht zieht, so kann man bereits wesentlich früher Gedanken zu einer Theorie der Umwelt entdecken; so beispielsweise schon bei Hippokrates, dem berühmten, vielgereisten griechischen Arzt, der in seinem Traktat „Von Winden, Wassern und Örtern", auf genaue Beobachtungen gestützt, einen Einfluß des Klimas auf die menschliche Seele feststellt. Weiter wäre aus der Reihe der griechischen Denker Aristoteles zu nennen, bei dem zuerst der Gedanke einer Beziehung zwischen den Sitten und Gesetzen eines Landes auftaucht. Auf diesen beiden Autoren fußend, hat dann faßt 2000 Jahre später der gelehrte Bodin (1530—1596) sich der Beantwortung dieser Fragen, die durch seine Vorgänger nur scheinbar eine Lösung gefunden hatten, wieder gewidmet. Er bemühte sich, gestützt auf eine gute Kenntnis der Geschichte, die Ursachen für die große Verschiedenheit der Völker und für den steten Wechsel im Geschick derselben zu ergründen. Bodin findet, daß hier zweierlei Arten von Ursachen anzunehmen sind: metaphysische und naturgegebene („causes naturelles"). Was die ersten betrifft, so sind diese nach Bodin für uns unerforschlich, da sie dem göttlichen Willen entspringen. Die „causes naturelles" sind bei ihm zur Hauptsache klimatische Verhältnisse. Bodin

ist als ein direkter Vorläufer sowohl von Montesquieu wie auch von Cabanis zu betrachten, so weit es sich um die Theorie des Milieu handelt.

Es scheint jedoch, daß Dubos der erste gewesen ist, der Gedanken der Milieutheorie in Betrachtungen über Kunst und Künstler hineingetragen hat. Dubos spricht vom Einfluß des Milieu auf die Kunst, während die Vorläufer, eingeschlossen Montesquieu und Cabanis, dem Einfluß des Milieu auf die Menschen, auf die Sitten und Gewohnheiten der Völker, auf soziale und politische Einrichtungen nachspüren. Eben darum, weil Dubos vom Einfluß des Milieus auf die Kunst spricht, ist er der direkte Vorläufer von Stendhal und Taine. Eine kurze Darstellung der Kunstlehre Dubos' findet man bei H. von Stein in dessen „Entstehung der neueren Ästhetik"[1]). Dieser hebt als hervorstechenden Zug der Originalität der „Réflexions critiques" eine Reihe historisch-geographischer Betrachtungen hervor, in welchen Dubos das Erscheinen künstlerischer Talente mit dem Charakter der betreffenden Zeiten und Länder in Verbindung bringt. Zeiten der Kunstblüte haben nach Dubos moralische und physische Ursachen. Unter den ersteren versteht er glückliche politische Verhältnisse, wie die Freiheit der griechischen Städte unter Philipp, oder die Gunst der politisch Mächtigen, die eines Augustus oder Leos X. Da jedoch häufig die moralischen Bedingungen in der Geschichte günstig waren, ein Aufschwung der Künste aber ausblieb, so müssen nach Dubos noch weitere Ursachen wirksam sein. Dubos glaubte diese im Klima und der Bodenbeschaffenheit zu finden. Die Natur bringe die Talente hervor wie der Boden die Pflanzen; wie die Vegetation von der Endzone abhänge, so auch das Talent. Sonst kaum zum Bewußtsein kommende klimatische Änderungen sollen das Auftreten von Talenten fördern, da diese Modifikationen des Blutes und damit des Gehirnes mit sich brächten. Veränderungen der Sitten und Neigungen laufen nach Dubos damit parallel. Diese letzten Gedanken müssen uns heute natürlich unbegreiflich erscheinen.

2. Die Umweltlehre als Fundament von Stendhals Kunstbetrachtung.

Zweifellos sind die „Réflexions critiques" von großem Einfluß auch auf Stendhal gewesen und zwar nicht nur in den berührten Fragen dieses Abschnittes. Man kann annehmen, daß ihn dieses Werk auf die Bedeutung des Milieu für die Kunst aufmerksam gemacht hatte. Wir wissen ja, daß er schon in jungen Jahren mit dem Werk bekannt wurde. Er erhielt dasselbe als Preis auf der Schule in Grenoble und hat sich auch noch in späteren Jahren sehr enthusiastisch über die „Réflexions critiques" geäußert. Die Gedanken

[1]) Stuttgart 1886, S. 240.

Montesquieu's und Cabanis' haben Stendhal ebenfalls auf die Bedeutung des Milieu hingewiesen, wenn bei den beiden auch ästhetische Fragen nicht behandelt worden sind. Die Milieutheorie bzw. deren Anwendung findet sich in allen Werken Stendhals verstreut, man kann fast sagen, sie ist das Fundament seiner Kunstbetrachtungen. Zola nennt in seiner Studie über Stendhal diesen den ersten Romanschriftsteller, der dem Gesetz des geographischen und sozialen Milieu gefolgt ist. Als er mit seiner „Histoire de la peinture" beginnt, entwirft er hierfür zur Vorbereitung den Plan: 1. Natur und Klima, 2. den Volkscharakter, 3. Malerei und bildende Künste, 4. Musik in Italien zu studieren. In der Vorrede zur „Chartreuse de Parme" äußert sich Stendhal, daß es ihm schiene, so oft man zweihundert Meilen vom Süden nach dem Norden weiter gehe, stehe man in einem neuen Lande wie in einem neuen Roman. Man erkennt daraus, welche Bedeutung er von vorne herein dem „Milieu" für die Künste zugemessen hat. Immer wieder betont er, man muß das Volk verstehen, um seine Kunst zu begreifen, alles hängt ab von der Rasse. Die Rasse ist bei Stendhal wieder bedingt durch Boden und Klima. An unveränderliche Rasseanlagen scheint Stendhal im Gegensatz zu seinem Nachfolger Taine nicht geglaubt zu haben. Es ist ihm sicher, daß der schwarze Neger und der blonde Däne von demselben Ahnherrn abstammen, ein Gedanke, den er dem Werke John Hunter Blumenbachs[2]) über die Einheit des Menschengeschlechtes entnimmt. Stendhal geht so weit, die verschiedensten Rasseeigenschaften der Völker biologisch-physikalischen Ursachen zuzuschreiben. Die Luft, die wir atmen, die Pflanzen und Tiere, die unsere Nahrung bilden, sollen unsere Temperamente und unseren Charakter bestimmen oder jedenfalls mitbestimmen. Ein holländischer Seemann, der sich in Neapel niederläßt, soll dort das gallige Temperament der Südländer erwerben. Bei seinen Kindern und Enkeln soll es dann angeboren sein. Beweise für seine Anschauung liefern ihm die verschiedenen Temperamente bei den verschiedenen Völkern und unter verschiedenen Himmelsstrichen, die er auf seinen Reisen studierte. Man kann hier jedoch kaum von Stendhals eigenen Ideen sprechen, er unterliegt hier mehr denen Cabanis' und Lavaters. Wir wissen heute, daß diese Gedanken von der neueren Rasseforschung überholt sind.

3. Umwelt und künstlerische Persönlichkeit.

Wenn hier im vorausgehenden gesagt wurde, daß die Milieutheorie das Fundament von Stendhals Kunstbeobachtung abgibt, so soll jedoch damit nicht behauptet werden, daß Stendhal nun alle Erscheinungen in der Kunst aus dem „Milieu" heraus zu erklären ver-

---

[2]) „De l'unité du genre humain."

suchte. Vielleicht läßt sich behaupten, daß er dem „Milieu“ eine etwas zu große Bedeutung beimaß; von einer groben Übertreibung kann jedoch nicht gesprochen werden. Der Wert der künstlerischen Persönlichkeit für sich kommt durchaus zu ihrem Recht. Er sucht ja gerade in der Kunst die große Empfindung und die starke Persönlichkeit. Allerdings ist er der Auffassung, daß die Persönlichkeit in Temperament und Charakter, so weit diese mit dem Ländercharakter zusammenfällt, von biologisch-physikalischen Bedingungen der Umgebung sozusagen vorbestimmt ist. Das künstlerische Genie ist aber bei ihm durchaus nicht ein Erzeugnis äußerer Umstände. Diese bestimmen nur, in welcher Richtung und nach welcher Weise es wirkt. Stendhal ist nicht der Ansicht, daß der Künstler unabhängig von den herrschenden Zuständen und Sitten wirken kann. So war nach seiner Meinung beispielsweise die Kunst Racines durch das „Milieu“ eines überfeinerten Hofes vorgeschrieben; eine energische Kunst, wie die Shakespeares, hätte bei diesem Publikum Anstoß erregt und sich nicht entwickeln können. Shakespeare verdankte entsprechend seine Gestalten seiner stürmischen Zeit und „den Köpfen, die alle Augenblicke fielen“[3]). Beide arbeiteten nach der Natur; die Leidenschaften, die sie darstellten, fühlten sie in ihrem eigenen Herzen pochen[4]). So verlangt Stendhal auch von der Kunst seiner Zeit, daß sie sich an die herrschenden Sitten halten solle. Den Komödiendichtern ruft er zu: Attaquer les ridicules de classes ordinaires de la Société; n'y a-t-il donc que les sous-ministres de ridicules?[5]). So wie Molière vorzüglich die hervorstechendsten Typen seiner Zeit, die Höflinge und Marquis auf die Bühne gebracht hat, so soll der zu Stendhal zeitgenössische Dichter vorwiegend die unteren Klassen, die jetzt mehr nach vorne getreten sind, aufs Korn nehmen. Die Charaktere der Gegenwart hat der Dichter zu schildern; wie die Menschen der Vergangenheit wirklich waren, können wir gar nicht wissen, da sie andere Leidenschaften hatten als wir, so können wir sie auch nicht künstlerisch darstellen. Das bedeutet allerdings nicht, daß Stendhal geschichtliche Stoffe verwirft, er hat ja selbst solche nicht verschmäht, wenn er auch seine eigene Epoche bevorzugt. Aber alles soll „pour la population raisonante et industrielle de 1823“[6]) gedichtet sein und „tire ses effets de la peinture exacte des mouvements de l'âme et des incidents de la vie des modernes“[7]).

---

[3]) Histoire I, S. 705.

[4]) Histoire II, S. 33, 34.

[5]) Racine et Shakespeare, S. 188.

[6]) Racine et Shakespeare, S. 112.

[7]) Racine et Shakespeare, S. 220.

4. Umwelttheorie und Stendhals Begriffsbestimmung der Romantik.

Es ist schon von Burger[8]) ausdrücklich darauf hingewiesen worden, daß Stendhals Definition der romantischen Kunst auf seinen milieutheoretischen Anschauungen aufgebaut ist. „Le Romanticisme est l'art de présenter aux peuples les oeuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible". „Le classicisme au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères"[9]). Aus diesen Bemerkungen folgt, daß nach Stendhal auch Racine und Molière ebenso wie Shakespeare Romantiker sind. Damit wendet er sich aber gerade gegen die Leute, die wir heute als die eigentlichen französischen Romantiker ansehen, gegen die Künstler und Kunstschriftsteller mit einem „beau idéal absolu". Es lag dies auch wohl in Stendhals Absicht.

Für die Romantiker ist das künstlerisch Schöne alles andere als ein Produkt äußerer Umstände, sie anerkennen nur verschiedene Erscheinungsformen des Schönen in verschiedenen Kulturepochen, für sie gibt es ein „beau idéal absolu". Lamartine schreibt von Stendhal: „Il a oublié que l'imitation de la nature n'est pas le seul but des arts, mais que le beau était, avant tout, le principe et la fin de toutes les créations de l'esprit"[10]). Lamartine vertritt denselben Standpunkt wie Schlegel, der als Zweck der Poesie „d'atteindre à l'idée du beau et de la révéler par le langage" hinstellt[11])

5. Umwelt und künstlerische Schönheit.

Nach Stendhal hat jedes Volk, jede Zeit ihr eigenes Schönheitsideal; er hält es für möglich, daß irgendwo ein Schönheitsideal existieren kann, wofür der Europäer überhaupt kein Verständnis hat[12]). In der „Histoire de la peinture" versucht er den Unterschied des Griechischen und des modernen Schönheitsideals in Abhängigkeit von den sittlichen und politischen Zuständen herauszuarbeiten. „Les arts chez un peuple sont les résultats de son état physique et de sa civilisation toute entière",[13]) ist einer seiner Hauptgedanken in

---

[8]) Burger, Diss., speziell 2. Kapitel.
[9]) Racine et Shakespeare, S. 32.
[10]) Racine et Shakespeare, S. 130.
[11]) Cours. de la litt. dram. II, S. 90.
(Über die Nachahmungstheorie vergl. Schlegel, Vorlesungen I, S. 44; I, S. 90.)
[12]) Vergl. Promenades I, S. 31 f.
[13]) Vie de Rossini, S. 344, 345.

bezug auf die künstlerischen Erscheinungen „La beauté dans les arts est l'expression des vertus d'une société. Il n'y a pas de beauté sans les vertus soziales; mais le courant des moeurs rejette ce qu'il n'a pas donné“[14]) Die Manieren eines wohlerzogenen Atheners entsprachen nach Stendhal den gleichen seelischen Gewohnheiten, die wir von ihren Statuen ablesen[15]). Er findet an diesen durchweg etwas Einstudiertes und bringt dieses damit in Zusammenhang, daß die notwendig stete Kampfbereitschaft alles Unerwartete, das nach unseren Begriffen Natürliche, als unbesonnen und gefährlich für die Existenz des Staates ablehnen mußte. Die antike Anmut war sozusagen nur ein Niederlegen der Waffen. Von der Jugend verlangte man in erster Linie Ernst und kampfbereite Kraft, vom Alter Gerechtigkeit und Weisheit im Rate, die Sitten waren notwendigerweise hart. Demgegenüber sieht Stendhal in der neueren Zeit infolge der geänderten politischen Verhältnisse und Sitten als Merkmale der Schönheit eine stärkere Betonung der Empfindsamkeit des Herzens, weiter einen lebhaften Geist, aber nur mäßige Körperkraft. Starke Empfindsamkeit ist mit großer Kraft nicht vereinbar, deshalb wird nach Stendhal das moderne Schönheitsideal auch nicht die Erhabenheit des Charakters und den Zug zur Größe haben wie die Antike[16]). Den Ausdruck des Adels dagegen hat die moderne Kunst vielleicht mehr noch als die Antike.

[14]) Histoire, S. 89, Anmerkung.
[15]) Vergl. dazu Histoire II, S. 106 u. f.
[16]) Vergl. dazu Histoire II, S. 124 u. f.

Kapitel III

Kunst und Natur bei Stendhal

Für Stendhal besteht das Wesen der Kunst in der Nachahmung der Natur. Von einem solchen Prinzip, das bekanntlich zuerst von Aristoteles ausgesprochen worden ist, kann natürlich nur bei einem Teil der Künste überhaupt die Rede sein. Bei der Architektur wie auch bei der Musik läßt sich wohl schwer etwas der Natur Nachgeahmtes noch entdecken. Bei den bildenden Künsten dagegen wie auch in der Literatur tritt uns jedoch das Abbild einer äußeren Wirklichkeit deutlich vor Augen. Wenn von der Nachahmung der Natur die Rede ist, so wird man also in erster Linie an die letztgenannten Künste zu denken haben. Das Problem „Kunst und Natur" scheint zur Zeit der Romantik eifrig diskutiert worden zu sein. So findet man beispielsweise bei A. W. Schlegel einen längeren Aufsatz über dieses Thema, aus dem man auf die Aktualität desselben schließen kann[1]). Wie A. W. Schlegel schon bemerkt, haftet dem Begriff der Naturnachahmung etwas Unbestimmtes und Vieldeutiges an. Anschließend soll deshalb zunächst versucht werden zu zeigen, wie Stendhal die Naturnachahmung in den Künsten aufgefaßt hat.

Länger zusammenhängende Äußerungen über diesen Punkt liegen bei Stendhal zwar nicht vor, doch kann man aus seinen kunstkritischen Äußerungen deutlich genug erkennen, wie der Begriff „Naturnachahmung" von ihm aufgefaßt wurde. Es läßt sich feststellen, daß er sich in diesem Punkt weitgehend mit der Auffassung des schon erwähnten Abbé Dubos berührt, der in seiner „Réflexions critiques" eingehend dieses Problem behandelt und erläutert hat. Wahrscheinlich ist Stendhal auch in diesem Punkte stark von Dubos beeinflußt. Es sei zunächst näher angedeutet, wie Dubos, bei dem man

---

[1]) A. W. Schlegel, „Über das Verhältnis der schönen Künste zur Natur". Aus Vorlesungen, gehalten zu Berlin im Jahre 1802. Leipzig 1846.

seine Ansicht zusammenhängend dargestellt findet, die Naturnachahmung aufgefaßt haben will[2]).

Man findet bei Dubos nicht selten die Aufforderung an den Künstler: „Copier la nature". Doch wäre es sehr verfehlt zu glauben, daß damit gemeint sei, die Illusion einer Naturwirklichkeit, eine „trompe d'oeil" sei durch die Kunst zu schaffen. „Que le plaisir que nous avons au théatre n'est point l'effet d'illusion" wird von ihm nach allen Seiten hin betont, wie auch jeder vor einem Gemälde wisse, daß er eine mit Farbe bedeckte Leinwand vor sich habe[3]). Dubos unterscheidet klar zwischen einer höheren und einer niederen Art (copie servile) der Nachahmung. Bei der ersten, die allein Kunstwerke schafft, handelt es sich im Objekt um eine innere, seelische Natur, deren Form der Künstler durch Einfühlung und mit psychologischem Blick erkennt[4]). „Il faut savoir faire quelque chose de plus que copier servilement la nature, ce qui est déjà beaucoup . . . Il faut, pour ainsi dire, savoir copier la nature sans la voir. Il faut pouvoir imaginer avec justesse quels sont ses mouvements dans ces circonstances où on la vie jamais"[5]). Das zeigt klar, worauf es Dubos bei der Nachahmung der Natur ankommt. Die starke Betonung des „Copier la nature" wird leicht verständlich, wenn man weiß, daß sich Dubos damit vor allem gegen die sogenannten Akademiker wendet, die nach starren Regeln Kunstwerke aufbauen wollten oder stets große Vorbilder zur Nachahmung empfahlen. Damals handelte es sich im französischen Kunstleben um die Durchsetzung der Barockbewegung gegenüber dem Bollwerk des französischen Akademismus. Dubos leitet sein Prinzip der Nachahmung der Natur folgerichtig

---

[2]) Vergl. E. Teubner, Die Kunstphilosophie des Abbé Dubos, Zs. f. Ästhetik Bd. 17, 1924, S. 31 f.

Eine kurze allgemeine Würdigung der Kunstlehre Dubos' findet man bei W. Dilthey „Das Erlebnis und die Dichtung", Leipzig 1905. W. Dilthey bemerkt, daß Batteux, der als Begründer der systematischen Ästhetik in Frankreich angesehen wird, im wesentlichen nur eine schlechte Systematisierung der Dubos'schen Gedanken durchgeführt hat.

[3]) Was die darstellenden Künste betrifft, mag hier erwähnt werden, daß der Begriff einer exakten Naturnachahmung streng genommen sinnlos ist, da es ein objektives Sehen nicht gibt.

Vergl. H. Wölfflin, Kunstgesch. Grundbegriffe, München 1923, 3. Aufl., S. 1.

[4]) Denselben Gedanken findet man bei Schlegel (loc. cit. S. 307), wenn er schreibt: „Wo aber soll der Künstler seine erhabene Meisterin, die schaffende Natur, finden, um sich gleichsam zu beraten, da sie in keiner äußeren Erscheinung enthalten ist? In seinem eigenen Innern, im Mittelpunkte seines Wesens, durch geistige Anschauung kann er es nur oder nirgends."

[5]) Réflexions critiques I, S. 222.

aus seiner Auffassung von dem allgemeinen Zweck der Künste ab. Dieser ist nach Dubos: zu rühren um dadurch zu gefallen. Das Gefühl ist der Maßstab der Kunst, nicht die Vernunft. Die Kunst zieht ihre Berechtigung aus dem Bedürfnis des Menschen nach seelischen Erregungen. Diese künstlerischen Erregungen des Gefühlslebens unterscheiden sich von denen des gewöhnlichen Lebens dadurch, daß die egoistischen Triebe ganz ausgeschaltet sind, diese Erregungen also keine persönlichen Folgen haben. Aber wohlgemerkt handelt es sich um dieselben Gefühle, die wir auch im Leben empfinden, Affekte der Trauer, der Freude, des Mitleids, des Abscheus, der Bewunderung usw. Die Verbindung der Kunst mit der Natur ist damit aufgezeigt. Die Kunst erreicht also ihre Wirkung durch Nachahmung von Gegenständen und Vorgängen, die uns auch im natürlichen Leben erregen würden. In der Darstellung der Gegenstände und Vorgänge, also allgemein des Stoffes, ist jedoch eine Auswahl zu treffen. Auch dies folgt aus seiner Auffassung vom Zweck der Kunst. Da Gefühle und Leidenschaften erregt werden sollen, so müssen wir ein „Interesse" am Dargestellten finden. Dieses Interesse am Gehalt eines Kunstwerkes kann ein allgemeines (allgemein menschliches Interesse) oder ein spezielles sein. Das zweite bezieht sich im Gegensatz zum ersten auf einen beschränkten Kreis von Menschen, ist also von bestimmten, weniger von allgemeinen Umständen und Anschauungen abhängig. So fesseln uns die Werke der Antike durch ihre allgemein menschlichen Werte, während die Griechen selber sich daneben noch durch ein partikuläres Interesse angezogen fühlten. Dubos betont, daß das allgemein Menschliche niemals fehlen darf.

Weiter sollen hier die Dubos'schen Gedanken nicht verfolgt werden. Soweit diese hier vorgebracht worden sind, decken dieselben sich in dieser allgemeinen Form weitgehend mit denen Stendhals. Auch für ihn besteht der Zweck der Künste darin, uns zu rühren und damit uns Freude zu bereiten (plaisir), uns zu gefallen. Schön ist, was „Utile à nos plaisir"[6]). „Plaisir" hat jedoch bei Stendhal einen mehr geistigen Sinn, als diesem Wort gemeinhin beigelegt wird. Er will darunter dasselbe verstanden wissen, was Hélvetius, zu dessen Philosophie er sich bekannte, mit seinem Grundgedanken „Interesse" verbindet. „J'appelle plaisir toute perception que l'âme aime mieux éprouver que de ne pas éprouver. J'appelle peine, toute perception que l'âme aime mieux ne pas éprouver qu'éprouver"[7]). So ist für Stendhal auch die Liebessehnsucht, selbst die ohne Erfüllung, ein „plaisir", da die Seele diese Empfindung nicht fort zu wünschen vermag. Von Mensch zu Mensch ist jedoch das, was er als Freude oder Leid zu empfinden vermag, sehr verschieden. Was dem einen zu stark

[6]) Promenades I, S. 233.
[7]) De l'Amour, S. 211.

oder ganz unverständlich, ist gerade dem andern notwendig, um das Leben zu empfinden, wie es im Extrem der Gegensatz in den Wünschen des Ritters Don Quichote und seines Knappen zeige.

Es ist somit schon klar, daß nach Stendhal in der Kunst das Gefühl (sensation) entscheidet. „Dans tous les arts il faut avoir soi-même éprouvé les sensations que l'on veut faire naître“[8]). Die erste Bedingung für einen Künstler ist die, daß er eine Seele hat. Aus mehr als einem Grunde gelangt nun Stendhal zu der Forderung, daß der Künstler sich an die Natur anzuschließen hat. Für ihn steht es fest, wie es ausführlicher in dem Abschnitt über die Milieutheorie auseinandergesetzt wurde, daß der Gegenstand der Kunst, das „Schöne“ von Kultur zu Kultur einem Wandel unterliegt, es ist in weitem Maße ein Erzeugnis äußerer Umstände, die sich ja ständig wandeln. Es gibt für ihn kein „beau idéal absolu“. Der Gedanke der Veränderlichkeit der Kunst taucht bei Stendhal bereits in den Jahren 1803—1804 auf, und zwar erkennt er diese zuerst an der Komödie. „Les comédies vieillissent, parce que tout ce qui est moeurs dans elles vieillit.“ „Voici la théorie romantique: il faut que chaque peuple ait une litterature particulière et modelée sur son charactère particulier“[9]).

Wenn man weiter bedenkt, daß Stendhal als Ideologe auf dem Boden des Sensualismus steht (nos idées nous viennent par nos sens“) ergibt sich zwangsläufig die Hinwendung zur Naturbeobachtung. Observation und logique, das ist, was Stendhal als Vertreter der physikalisch-mechanischen Denkform verlangt. Konsequenterweise sind seine Romane nach diesem Grundsatz geschaffen. Es ist bekannt, wie er sein ganzes Leben damit beschäftigt war, die Menschen und die Gesellschaft zu studieren. Soweit seine Novellen und seine Romane nicht in seiner eigenen Zeit spielen, stützte er sich auf alte Manuskripte und befleißigte sich, in seinen Schilderungen denen getreu zu bleiben. Es wäre jedoch weit verfehlt zu glauben, daß es ihm an Phantasie gemangelt hätte, wie ihm verschiedentlich vorgeworfen worden ist. Man ist oft geneigt, nur einem Menschen, der bewegte und bunte Bilder vor uns entstehen läßt, eine Phantasie zuzubilligen, während man Schilderungen, wie wir sie bei Stendhal finden, wo fast ständig scharfe Gedankengänge unseren Verstand in Anspruch nehmen und denen eine gewisse strenge Sachlichkeit anhaftet, leicht den Vorwurf der Nüchternheit entgegenhält. Was wir bei Stendhal finden, ist die Einbildungskraft im Dienste der Raison.[10]) In diesem Zusammenhang ist es nicht gleichgültig, festzustellen, welchen Ein-

---

[8]) Histoire II, S. 178.
[9]) Racine et Shakespeare, S. 247 f.
[10]) Vergl. dazu E. Wechssler, Esprit und Geist, S. 335.

druck Stendhal im Leben machte. So scheint es sehr überraschend, wenn P. Mérimée in seinem Nachruf auf Stendhal bemerkt, daß Stendhal stets durch seine Einbildungskraft beherrscht wurde, er aber glaubte, immer streng vernunftgemäß zu handeln.

Warum nun keine Nachahmung anderer? Ohne Zweifel sieht Stendhal die Größe eines Künstlers darin, daß er sich selbst, sein eigenes Wesen ausdrückt. Er setzt Originalität und Genie fast gleich. Natürlich ist hier mit Originalität nichts Stoffliches oder gar Technisches gemeint, sondern die Empfindungen oder Leidenschaften oder besser gesagt, der Zusammenklang der Empfindungen und Leidenschaften eines Menschen. Was sollen die großen Kunstwerke dem Künstler sagen? Nur das eine im wesentlichen: daß er so und so viele Möglichkeiten der „Schönheit" in der Kunst erkenne. Sie sollen ihm in erster Linie Mut zu seinem eigenen Wesen einflößen, so zu sein, wie er ist, „voire la nature à sa manière"[11]). Er findet es lächerlich, die Griechen nachahmen zu wollen, da uns deren wesentlichste Leidenschaften, sozusagen die Baugründe ihrer Kunst, fehlen. Das ist auch der Sinn seiner Forderung, zeitgemäß zu sein. Zeitgemäß bedeutet alles weniger, als dem Modegeist Konzessionen zu machen, um der Menge zu gefallen. Er denkt stets mehr oder weniger an die „happy few". Die Kunstregeln soll der Künstler nicht in Büchern, sondern in seinem Innern suchen. Wer frühere Künstler nachahmt, ist — um einen Ausdruck von Leonardo da Vinci zu gebrauchen — nicht Sohn, sondern nur ein Enkel der Natur.

Was bedeutet nun, der Künstler soll seine „Kunstregeln" in seinem Innern suchen? Stendhal bleibt bei dieser Andeutung stehen, und man muß schon aus seinen zahlreichen Bemerkungen zu erraten suchen, was damit gemeint ist. Offenbar ist ihm klar gewesen, daß in jedem Fall bei einem wirklichen Kunstwerk ein Zusammenhang oder eine Übereinstimmung zwischen diesem und dem „Innern" des Künstlers — seinen Leidenschaften, seinen Gefühlen, seinem Charakter oder seiner Seele, wie Stendhal sich meist ausdrückt — besteht; wir können heute besser mit einem spezifisch deutschen Wort Welt-

---

[11]) Denselben Gedanken drückt Delacroix in einem Aufsatz „Zur Frage des Schönen" folgendermaßen aus: „Um einen Menschen zu loben, sagt man, er sei einzig. Und man kann wohl ohne Paradoxon behaupten: dieses Einzigartige, die Persönlichkeit, ist das Wunderbare an einem großen Dichter, einem großen Künstler. Es ist die neue von der Persönlichkeit aufgedeckte Ansicht der Dinge, die uns so mit Staunen wie mit Freude erfüllt. Das Persönliche ruft in unserer Seele das Gefühl des Schönen hervor, ungeachtet der anderen Offenbarungen des Schönen, die zum Gemeingut der Geister aller Zeiten geworden sind und die eine ältere Bewunderung heiligt." E. Delacroix, Literarische Werke, S. 280. Deutsch von J. Meyer-Graefe, Leipzig, 1912. Ich zitiere hier nach der deutschen Ausgabe, da mir die französische nicht zugänglich war.

anschauung sagen, wenn dieses Wort in richtigem Sinne verstanden wird.[12]) In dieser Hinsicht ist besonders das Kapitel „Michelangelo" in seiner „Histoire" aufschlußreich. Er zeigt dort, wie der ganze Stil Michelangelos in so vollkommener Harmonie mit seinem Wesen und seinen Anschauungen steht. Er betont, daß Michelangelo nie die Antike nachgeahmt hat, daß er zwar von ihr gepackt wurde, aber seine ganze Kunst ihr sogar gegensätzlich ist. Wie Dante, so habe Michelangelo seine eigene Größe den Gegenständen gegeben, die seine Seele erregten, und die er dann darstellte, anstatt die Größe von ihnen zu erborgen. Das, was für die große Masse der Angelpunkt des Lebens war, dachte er nie. Gott war für Michelangelo, den Freund Savonarolas so, wie er ihn auf dem jüngsten Gericht dargestellt hat, nicht der gütige, sondern in erster Linie der gewaltige Gott, der strenge Richter, der Gott der Rache. Stolz, Kühnheit und Kraft, Eigenschaften, die Michelangelo selbst im Leben an den Tag legte, zeigen auch seine Gestalten. Das Gefällige verschmäht er, es lag nicht in seinem Wesen.

Michelangelo macht nach Stendhal fühlbar, daß die Grundbedingung jeder Tugend die Kraft ist[13]). In einer Notiz bemerkt Stendhal: „Si je parlais à des géomètres, j'oserais dire ma pensée telle qu'elle se présente: la peinture n'est que de la morale construite."

---

[12]) E. Wechssler, Weltanschauung und Kunstschaffen, Marburg 1911.

[13]) Histoire II, S. 226.

Kapitel IV

Stendhals Stellung zu den verschiedenen Kunstepochen

1. Seine Stellung zur Antike.

Die Begeisterung für die griechische Kunst, die durch Winckelmann einige Jahrzehnte früher eingeleitet wurde, und die uns in Goethes Werken immer wieder zum Ausdruck kommt, wurde von Stendhal nicht geteilt. „Si je retrouvais cet homme naturel qui n'avait pas de plaisir devant l'Apollon, et qui osait l'avouer, j'aimerais sa franchise."[1]) An anderer Stelle spricht er von den gefühlsarmen und boshaften Helden Homers, die unserem Empfinden so fern stehen[2]). Homer hat nach Stendhal nichts geschaffen, was Dantes Ugolino vergleichbar wäre[3]).

Der Größe und des Adels der griechischen Kunst war er sich natürlich wohl mehr als viele der Schwärmer[4]) bewußt, aber die Künstler der europäischen Kultur, wie vor allem die Renaissancekünstler Raffael, Correggio, Leonardo und Michelangelo standen seinem Herzen näher. In der Histoire de la Peinture vermerkt er an einer Stelle (I. S. 165), daß einem Land und einer Zeit, wo gleichzeitig Ariost, Michelangelo, Raffael, Leonardo, Machiavell, Correggio, Bramante, Amerigo Vespucci, Alexander VI., Cesare Borgia, Lorenzo il Magnifico hervortraten, selbst vor Hellas der Vorzug zu geben sei. Stendhal vertrat nicht die Ansicht, daß wir heute noch unsere Vorbilder und Vorschriften bei den Griechen suchen müßten. Er hielt die antike Schönheit unvereinbar mit den modernen Leidenschaften, deren wesentliche Merkmale nicht wie die der Antike Kraft, Ernst und Klugheit sind. „Les nobles qualités qui nous charment, la tendresse, l'absence des calculs de vanité, l'abandon aux mouvements du coeur,

---

[1]) Histoire de la Peinture II, S. 91.

[2]) Promenades, S. 255.

[3]) Histoire I, S. 120.

[4]) Erwähnung verdient in diesem Zusammenhang sein Urteil über den Apoll von Belvedere, der seit Winckelmann als ein Gipfelpunkt griechischer Kunst galt, von dem wir heute wissen, daß er ein späthellenisches Werk ist. Stendhal empfindet ihn als theatralisch und ahnt, welchen Abbruch in der allgemeinen Anschauung ihm die Parthenonskulpturen bereiten werden.

cette faculté d'être heureuse, et d'avoir toute l'âme occupée par une pensée, cette force de caractère quand elles sont portées par l'amour, cette faiblesse touchante dès qu'elles n'ont plus que le frêle soutien de leur raison, enfin les graces divines du corps et de l'esprit rien de tout cela n'est dans les statues antiques"[5]). Wie schon in dem Kapitel über die Milieutheorie erwähnt wurde, war Stendhal der Meinung, daß in der europäischen Kultur stärker die Empfindsamkeit des Herzens hervortritt. Ihm schien die antike Anmut wesentlich verschieden von der modernen, der ersteren komme mehr Kraft zu als Folge der Härte der antiken Sitten. Die Kraft, die wir heute schätzen und bewundern, ist dieselbe, welche Napoleon bei dem Besuche des Pesthotels in Jaffa zeigte: es ist die Kraft der starken Seele. Der Geist der Antike war nach Stendhal nur auf das Gegenständliche und Nützliche gerichtet: körperliche Kraft war notwendig zur Erhaltung und Verteidigung des Staates, und die antike Schlacht wurde durch das Schwert und nicht durch die Kugel entschieden. Die Meleagerstatue erschien den Griechen schön, weil sie den Griechen als etwas Angenehmes und Nützliches tausend interessante Dinge erzählte. Ihr Höchstes haben die Griechen nach Stendhal in der Plastik geleistet. Die Hauptursache dafür sah er neben dem allgemeinen Kunstgeschmack der Griechen in ihrer guten körperlichen Verfassung und ihrer natürlichen Einstellung zum nackten Körper, die durch das milde Klima gefördert wurde. Stendhal glaubt, daß die Skulptur ohne die Nacktheit keine Nachahmungsmittel mehr habe und deshalb die christliche-europäische Kultur auch ohne große Plastik geblieben sei.[6])

---

[5]) Histoire II, S. 112.

[6]) Bei E. Delacroix findet man die Gedanken Stendhals wieder. In dem Aufsatz „Über die Wandlungen des Schönen" schreibt Delacroix: „Dagegen scheint die Antike in der Plastik alles Mögliche erschöpft zu haben. Sie hat vollkommene Werke geschaffen, Vorbilder, von denen man sich infolge der Strenge der Gesetze, die diese Kunst bestimmen, kaum entfernen kann.

Das Heidentum eröffnet dem Bildhauer ein weites Feld. Der Kult des nackten Körpers verschmolz mit dem der Götter. Und alles wurde in der Zeit, da man das Nackte auf jedem Werk, auf der Straße, im Gymnasium, in den öffentlichen Bädern sah, zum Bildungsmittel. So wurden die Bildhauer der Antike mit den schönsten menschlichen Formen vertraut und erfaßten in der Natur einfache und natürliche Haltungen, die man im Atelier an dem Modell vergeblich sucht. Das äußere Dasein wurde unter den Formen der Venus, des Apollo, des Herkules vergöttlicht. Das Christentum dagegen beruft sich auf das innere Dasein. Die Regungen der Seele, der Verzicht auf die Sinne lassen sich schwer in Stein und Marmor darstellen. Es ist Aufgabe der Malerei, alles dem Ausdruck zu unterwerfen."

Da mir das französische Original nicht zugänglich war, zitiere ich aus der deutschen Übersetzung.

Diese Ansicht war wohl zu Stendhals Zeiten ganz allgemein. Daß die europäische Kultur in der gotischen Plastik eine Kunst besitzt, die sich der griechischen ohne weiteres an die Seite stellen läßt, ist selbst den Zeitgenossen Stendhals, die im allgemeinen eine positivere Einstellung zur mittelalterlichen Kunst der Gotik hatten als der diese Kunstepoche ablehnende Stendhal, noch entgangen.

W. Pinder[7]) sieht dagegen die Grundbedingung für das Entstehen einer echten klassischen Plastik innerhalb einer Kultur in dem Vorhandensein eines Adels in echtestem Sinne, eines Schwertadels mit geistigen und sittlichen Ansprüchen, der auch zur körperlichen Haltung verpflichtet. Damit liefert der Adel Vorbilder für eine echt statuarische Kunst, da er auch die schöne Erscheinungsform der adligen Seele, den schönen Körper und die schöne Haltung will und bejaht. Es kommt also im wesentlichen auf die schöne Haltung und nicht auf die Ansicht des anatomisch richtig gebauten Körpers an. Gewandlinien können ebenso sprechen wie die Umrißlinien und Formen des freien Körpers.

2. Stendhals Stellungnahme zur Gotik.

Für diese große Zeit unserer europäischen Kunst ist Stendhals Stellung in Kürze charakterisiert: sie ist durchaus negativ. Er steht hier in einem großen Gegensatz zu seiner Jugendreihe in Frankreich. Wir brauchen nur an V. Hugo „Notre Dame de Paris" zu erinnern. Wie schon im ersten Abschnitt erwähnt wurde, zielt bei den eigentlichen Romantikern der rückwärtsgerichtete Blick auf das Mittelalter, auf die gotische Kunst mit ihrem Unendlichkeitsdrang. Chateaubriand hatte mit seiner Erneuerung des religiösen Katholizismus eine schwärmerische Verehrung des mittelalterlichen Rittertums und seines hohen Idealismus heraufgerufen. Stendhal sah darin nur eine Verirrung. Gotische Kirchen waren ihm im allgemeinen ein Greuel, sie stimmten ihn melancholisch, und er sah in ihnen die Denkmäler einer Religion des Schreckens. Die christliche Religion konnte für Stendhal keinen Raum in der modernen Kunst einnehmen, da nach seiner Ansicht dieselbe auch durch die allgemeinen Kulturverhältnisse des Mittelalters bedingt war. Für die Dichtung des Mittelalters hatte Stendhal nicht das mindeste Verständnis. In seinen jüngeren Jahren war er der Ansicht gewesen, daß die christliche Religion überhaupt kunstfeindlich sei. Von dieser Ansicht hat er sich jedoch später auf Grund der Erfahrungen seines Aufenthaltes in Rom bekehrt.

---

[7]) Vergl. dazu W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit, Leipzig 1935, insbesondere den Abschnitt: Die Kunst des Staufischen Zeitalters, S. 233 u. f.

3. Stendhals Stellung zur Renaissance.

Dieser Kunstperiode hat Stendhal zeitlebens die größte Aufmerksamkeit und Liebe zugewendet. Die Renaissance war für ihn in jeder Beziehung der Höhepunkt der europäischen Kultur, ja vielleicht der Weltkultur überhaupt. Das zahlreiche Auftreten der großen Talente im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert ist nach seiner Auffassung einmalig gewesen. Die Renaissance ist im Staatlichen die Zeit eines schrankenlosen, leidenschaftlichen, starken Menschentums. Das energische Zeitalter Napoleons hat damit viele Berührungspunkte, doch waren Stendhals Meinung nach für eine große Kunst zu viele Hemmungen vorhanden. Im Cinquecento waren die Menschen vor allem leidenschaftlich und eindrucksfähig, keine Konvenienz erstickte das Leben. Es bestand ein lebhafter Sinn für Natürlichkeit und Originalität. Die Begeisterung für die Antike artete nicht in plumpe, geistlose Nachahmung aus, die Künstler hielten sich an die umgebende Natur. Es traten machtvolle Fürsten auf, die das Große und Schöne zu schätzen und kraftvoll zu fördern wußten.

Stendhal hat das italienische Mittelalter hauptsächlich und genauer bei seinem italienischen Aufenthalt in den Jahren 1814—1821 kennen gelernt. In dieser Zeit vollendete er seine „Histoire de la Peinture", soweit man bei diesem Werk überhaupt von einem Abschluß sprechen kann. Er widmete sich nicht nur dem Studium der Kunstwerke, sondern versuchte auch durch Einsehen in alte Handschriften und Manuskripte sich selbst ein Bild der Kulturzustände der Renaissance zu verschaffen, um so auf das Urteil der Geschichtsschreiber nicht zu sehr angewiesen zu sein.

Seine größte Bewunderung gehörte den Künstlern: Leonardo, Michelangelo, Raffael und Correggio. Es ist schwer zu sagen, welchen von diesen er am höchsten eingeschätzt hat. Man muß sich bei Stendhal hüten, gelegentlichen etwas launischen Aussprüchen zu viel Gewicht beizulegen. Wenn er einmal von den „Lastträgergestalten" Michelangelos und dem „Übermaß abstoßender Kraft" spricht, so ist daraus nicht auf eine grundsätzliche Geringschätzung Michelangelos zu schließen, wie dies E. Diez[8]) tut. Vielleicht standen der empfindsamen Grundrichtung seiner Seele Raffael und Correggio am nächsten, aber in Stendhals Charakter lebte auch eine energische und kraftvolle Seite, die ihn den Genius Michelangelos uneingeschränkt bewundern ließ. In der „Histoire" setzt er sich gerade entgegengesetzt dem Geschmacke seiner Zeitgenossen leidenschaftlich für Michelangelo ein. Es scheint so, als ob an der zunehmenden Schätzung Michelangelos seit den zwanziger und dreißiger Jahren

[8]) E. Diez, Stendhal und die Kunstanschauung seiner Zeit, Vorwort zur deutschen Ausgabe der „Promenades dans Rome".

des vorigen Jahrhunderts Stendhal wesentlich mitgewirkt hatte[9]). Stendhal macht sich nicht wenig über die Maler und Bildhauer lustig, die Michelangelo „Fehler" nachweisen wollten, wie etwa zu dicke Gelenke, zu starke Muskeln oder falsches Kolorit. Er verteidigt Michelangelo damit, daß sein Stil alles andere als ängstlich und kleinlich war, um solche scheinbaren Fehler zu vermeiden. „On se figure les belles choses qu'ont dites sur son compte les gens qui soit venus le juger sur les règles du genre efféminé, ou sur celles du beau idéal antique. C'est nos La Harpe jugeant Shakespeare"[10]).

Dagegen war die Hochschätzung Raffaels und Correggios zu Stendhals Zeiten ziemlich allgemein. Das Kolorit hielt er für Raffaels schwache Seite. Als seine Haupteigenchaften bezeichnete er den Adel der Empfindung, Anmut und Tiefe. In der „Disputa" sah er Raffaels Meisterwerk, das ihm so gelungen war, da er hier ganz nach dem Bedürfnis seiner Seele gemalt und weniger danach getrachtet habe, andern zu gefallen.

Correggio war ihm in erster Linie der Maler der Zärtlichkeit, Feinfühligkeit und ergreifenden Anmut. Verglichen mit Raffael fehle ihm der starke Ausdruck der Gemütsbewegungen, die man bei Raffael findet.

Leonardo hat Stendhal ebenso wie Michelangelo ein großes Kapitel seiner „Histoire" gewidmet. Leonardo hat nach ihm „l'âme plus noble que passionée"[11]). Seinen Stil findet er feierlich und schwer, seine Anmut ist der Correggios ähnlich. Stendhals Analyse des „Abendmahls" kann heute noch als ein Muster der Erklärung eines Kunstwerkes gelten.

4. Stendhals Stellung zum Barock.

In fast völliger Übereinstimmung mit den allgemeinen Anschauungen seiner Zeit finden wir Stendhal in der Geringschätzung der Barockkunst. Mehr als einmal spricht er von den Scheußlichkeiten, Geschmacklosigkeiten und plumpen Übertreibungen des Barocks. Allerdings finden vereinzelte barocke Werke doch seine Anerkennung. Obwohl er Bernini durchweg ablehnt, so ist doch dessen „Heilige Therese" in der Kirche Santa Maria della Vittoria in Rom nach seinem Geschmack, er findet den Ausdruck der Heiligen wie auch den des Engels höchst lebensvoll und natürlich, allerdings etwas

---

[9]) Wie bekannt, hat E. Delacroix die künstlerischen Schriften Stendhals gelesen und geschätzt. Gerade das Kapitel über Michelangelo der „Histoire" hat Delacroix hoch eingeschätzt.

[10]) Histoire II, S. 276.

[11]) Histoire I, S. 201.

zu irdisch für eine Kirche[12]). Er schreibt nach einem Besuche dieser Kirche, daß er Bernini allen Schaden verzeihe, den er in den Künsten gestiftet hätte. Er habe in dieser Statue die leidenschaftlichen Briefe der jungen Spanierin zu übersetzen verstanden. Die griechischen Bildhauer hätten Größeres vollbracht, wenn man wolle, sie hätten uns die Majestät der Kraft und Gerechtigkeit dargestellt; aber wie fern sei das von der heiligen Therese[13]). Die Kolonaden von St. Peter fanden auch bei Stendhal Anerkennung, während ihm Bernini im Innern der Kirche lächerlich und komisch vorkommt[14]).

5. Stendhals Stellung zum Klassizismus und zur Romantik.

Man kann oft bei der Beurteilung von Stendhals Kunstgeschmack lesen, daß für ihn Canova mit seinen südlich-sinnlichen und femininen Gestalten als der höchste Gipfel der bildenden Kunst gegolten habe, und daß er diesen Künstler in seinem Herzen selbst über seine geliebten Größen der Renaissance stellte[15]). Dieses Urteil geht zweifelsohne fehl. Bei seinen Ausdrücken der Bewunderung für Canovas Werke darf man nie seine häufig genug betonte Ansicht außer Betracht lassen, daß er die Gesamthöhe seiner eigenen Kulturepoche weit unter die der Renaissance und auch des griechischen Altertums stellte, jedenfalls so weit es die bildenden Künste betraf. Die Größe, die er Canova zubilligte, ist also durchaus relativ. Schon auf den ersten Seiten seiner „Promenades"[16]) wird diese Bewunderung und Wertschätzung sichtlich eingeschränkt, wenn er bei der Beurteilung des Denkmals Clemens XIII., das er als Ganzes doch großartig nennt, über die Gestalt des Glaubens schreibt: „Peut-être Canova n'avait-il pas l'âme assez sombre et assez forte pour inventer la tête de la Religion catholique; peut-être aussi les formes élégantes, et surtout la pose du génie colossal, rappellent-elles un peu la fatuité moderne." Der Genius des Todes an demselben Denkmal scheint ihm zu gefällig, fast ans Geckenhafte mahnend. Lobend findet er, daß Canova stets nach der „Natur" gearbeitet hat, was hier soviel heißen soll, daß er das Empfinden seiner Zeit zur Darstellung

---

[12]) Promenades, S. 171.

[13]) ebenda, S. 171 f.

[14]) Taines Urteil über Bernini in seinem „Voyage en Italie" deckt sich übrigens durchaus mit dem Urteil Stendhals.

[15]) Vergl. z. B. E. Diez, Vorwort zur deutschen Ausgabe von „Promenades".

[16]) Promenades, S. 38.

brachte und bei allem Bestreben von der Antike zu lernen, nicht seine Eigenart verlor[17]).

Den herben Nordländer Thorwaldsen dagegen hat Stendhal von Anfang an wesentlich ungünstiger als Canova beurteilt. In seinen „Promenades" bemerkt er nur kurz, daß er diesen Künstler durchaus nicht bewundern könne, ohne die Gründe näher anzugeben[18]). Später, im „Salon de 1824" hat er sein Urteil etwas geändert. Er schreibt dort[19]): „Quelques personnes pensent que les statues de M. Thorwaldsen ne s'élèvent pas au-dessus d'une médiocrité fort savante; mais les bas-reliefs sont excellents. L'entrée d'Alexandre à Babylone, bas-relief d'un immense développement, et dont les personnages ont à peu près deux pieds de proportion, est un ouvrage magnifique, si l'on excepte toutefois la figure même d'Alexandre, dont la pose est théatrale." Die dreizehn Kolossalstatuen Christi und seiner Apostel findet er mit Ausnahme der Christusstatue selbst schlecht.

Mérimée sagt im Vorwort zu Stendhals Correspondance: „Il m'a paru beaucoup moins sensible à la sculpture qu'à la peinture. Les statues antiques lui semblaient trop dépourvues de passion et il leur reprochait de donner l'idée de belles personnes sans esprit.

Son sculpteur favori était Canova, dont il admirait la grâce, tout en avouant qu'il était un peu maniéré. Beyle faisait peu de cas des coloristes. Il méprisait profondément Rubens et son école. Il reprochait aux Flamands et même aux Vénitiens la trivialité des formes et la bassesse de l'expression.

Il n' était fort peu occupé de l'architecture et n'avait considéré les monuments que sous leurs aspect pittoresque. Il avait horreur de tout ce qui était laid et triste, et il trouvait ces deux défauts dans notre architecture nationale.

L'architecture italienne de la Renaissance lui plaisait par son élégance et sa coquetterie."

Im „Salon de 1824"[20]) nimmt Stendhal auch Stellung zu den französischen Malern seiner Zeit. Wenn er auch Delacroix' „Massacre de Scio" nicht bewundern konnte, so fühlte er doch die Größe dieses Künstlers, dessen Temperament dem Klassizismus bald den Todesstoß versetzen sollte. Stendhal sagt im „Salon de 1824": „Delacroix

---

[17]) Stendhal bezeichnet Canova gelegentlich als Romantiker, was nach unseren Ausführungen im ersten Kapitel soviel bedeutet, daß er eine Kunst schuf, die dem Geschmack der Zeitgenossen am meisten entsprach. Sehr treffend hat A. W. Schlegel die Kunst Canovas gekennzeichnet. (Briefe an Goethe aus Rom, Ges. Werke, Bd. 4.)

[18]) Promenades, S. 55.

[19]) Mél., S. 234.

[20]) Mélanges d'art et de littérature, S. 180.

a le sentiment de la couleur, c'est beaucoup dans ce siècle dessinateur. Il me semble voir en lui un élève du Tintoret; ses figures ont du mouvement."

In Rom machte Stendhal auch die Bekanntschaft der deutsch-romantischen Malerschule der Nazarener und lernte ihre Arbeiten kennen. Er bezeichnet diese Künstler zwar als sehr tüchtig, ist aber von ihren Werken, wie man aus seinen kühlen Bemerkungen schließen kann, kaum berührt worden[21]).

Den von Goethe so sehr geschätzten Rafael Mengs hat Stendhal in seinen jungen Jahren ebenfalls bewundert, später ihn jedoch sehr kritisiert.

[21]) Promenades, S. 220.

Kapitel V.

Stendhal und die Musik

Die früheste Arbeit, mit der Stendhal hervortrat, war der Musik gewidmet. Es ist die biographische Studie „Vies de Haydn, Mozart et de Metastase“[1]). Das erste wirklich erfolgreiche Werk, das seinen Namen weiteren Kreisen bekannt machte und bald in fremde Sprachen übertragen wurde, war ebenfalls eine Musikerbiographie: „Vie de Rossini“[2]). Stendhal hat auf dem Gebiet der Musik nie als Fachmann gelten können, aber er hielt sich für musikalischer als mancher Berufsmusiker und zweifelsohne besaß er eine starke Musikalität und eine leidenschaftliche Liebe zur Musik, wenn er auch darin sich einseitig zeigte, daß die vokale und instrumentale Polyphonie ihm verschlossen blieb, und er sie als „gelehrte Musik“ immer abgetan hat. Am höchsten standen ihm Cimarosa und Mozart. Er weiß nicht, welchem von beiden er den Vorzug geben soll. Andere Musiker wie Pergolese, Paeziello, Haydn und Rossini sind in der Wertschätzung bei ihm bald gestiegen und bald gesunken, die beiden erst genannten haben ihm jedoch immer als „vollkommen schön“ gegolten, Mozart in der Gattung des Zarten und des leidenschaftlich Schwermütigen, Cimarosa im Leidenschaftlichen und Komischen. Stendhal äußert sich selbst dahin, daß die Musik seine stärkste und beständigste Leidenschaft gewesen ist. Sie begann, als er am Abend nach seiner Feuertaufe in Ivrea „Matrimonio segreto“ von Cimarosa hörte. Die Erweckung seiner Vorliebe für die Musik fällt zusammen mit seinem Erlebnis „Italien“.

Die Musik war für ihn die Kunst, die geradewegs zum Herzen geht, ohne sozusagen erst den Geist durchdringen zu müssen. Andererseits glaubt er aber, daß dem Vergnügen, das die Musik uns bereitet, mehr als bei anderen Künsten ein rein sinnlicher Genuß anhafte, welcher mehr das Ohr als das Herz erfreue[3]). Stendhal

---

[1]) Das Werk erschien unter dem Namen Louis Alexandre César Bombet. Dreiviertel des Teiles über Haydn sind fast wörtlich dem Werk des damals in Wien sehr bekannten Musikschriftstellers G. Carpani „Le Haydine“ abgeschrieben.

[2]) Eine deutsche Bearbeitung kam bereits im Erscheinungsjahr 1824 heraus. Rossinis Leben und Treiben v. A. Wendt, Leipzig, 1824.

[3]) Vies de Haydn, Mozart ... S. 83.

meinte, daß der mächtige Reiz, den die Musik für die Seele habe, darauf beruhe, daß sich mit ihr gleichzeitig ein äußerst lebhafter physischer Reiz verbinde[4]). Im Anschluß an die hier zitierte Bemerkung aus der Einleitung seiner Rossinibiographie erläutert Stendhal näher seine Ansicht über die Natur dieses sinnlichen Teiles des Vergnügens, das die Musik bereitet, wobei er wesentlich an Spannungen und Entspannungen der Nerven dachte. Allerdings sah Stendhal darin nicht den wesentlichsten Teil der Wirkung der Musik, vielmehr ist dieser die Erweckung von Empfindungen. Die Tonverbindungen vergegenwärtigen nach seinen Worten immer eindringlich und bestimmt ein Gefühl, eine Seele, einen Charakter. Da diese Kunst so unmittelbar zum Herzen spricht, darum besitzt ihre Sprache eine besondere Überzeugungskraft, deshalb auch kann sie die flüchtigen Schwankungen des Gefühlslebens und dessen schnellen Wechsel so gut zum Ausdruck bringen. Die menschliche Sprache, selbst die dichterische, ist demgegenüber schwerfällig.

Obwohl man Stendhals Erstlingswerk ohne Zögern als Plagiat bezeichnen kann, so findet man in diesem zuerst 1814 erschienenen Werk doch in den Zeilen, in denen Stendhal mit eigenem Urteil hervortritt, die Grundeinstellung Stendhals zur Musik schon vorgezeichnet. Man geht wohl nicht fehl, wenn man annimmt, daß Carpani, den er so stark ausschrieb, auf die Urteilsbildung bei ihm überhaupt von großem Einfluß geblieben ist. Er hat von diesem genommen, was seiner Natur gemäß war, um das Wort Goethes in seiner Kritik über Stendhals Reisebuch „Rome, Naples, Florence" zu gebrauchen. Seine so beliebten Vergleiche zwischen Musikern und Malern hat Carpani ebenfalls häufig angewandt. Man muß allerdings feststellen, daß die große Begeisterung für den Musiker und Menschen Haydn, die uns bei der Lektüre des Textes über Haydn entgegentritt, Stendhal entweder nie besessen oder bald abgelegt hat. Das erste erscheint wohl wahrscheinlicher. Haydn nimmt bei ihm zweifellos nur einen zweiten Rang ein, er ist für ihn, um einen seiner beliebten Vergleiche zu gebrauchen, der Claude Lorrain der Musik, ein Landschaftsmaler. Mozart stellt er dagegen Raffael gegenüber. Haydn besitzt nach ihm in hohem Grade eine schöpferische Phantasie und eine erfrischende, natürliche Fröhlichkeit. Diese letzte schützt ihn aber vor tiefer Trauer, der Wurzel der stark leidenschaftlichen Werke der Künstler, der Vorbedingung der dramatischen Kunst eines Mozart und Cimarosa. Wir haben schon mehrfach betont, daß Stendhal der Ansicht war, daß jeder Künstler in seinen Werken nur die Gefühle und Empfindungen zum Ausdruck bringen könne, die er im wirklichen Erlebnis in der Welt auch selbst an sich erfahren habe oder wenigstens zu erfahren imstande sei. Das erklärt Stendhal auch, daß Frank-

[4]) Vie de Rossini, S. 20.

reich keine großen Musiker hervorgebracht hat; es fehlt hier die tiefe Leidenschaft und tiefe Empfindung, die mehr als bei den andern Künsten für eine große Musik eine notwendige Voraussetzung ist. So scheint ihm die Musik Rossinis, obwohl dieser ein Italiener ist, etwas von der Art des französischen Charakters an sich zu haben und für Frankreich gemacht zu sein. Er bezeichnet sie als lebhaft und fröhlich, immer geistreich, aber niemals tief leidenschaftlich, selten langweilig, aber noch seltener erhaben[5]). Das scheint ihm auch die Erklärung dafür gegeben zu haben, daß Rossini trotz seiner prächtigen Gesänge in den Fällen versagt hat, wo er sich an stark leidenschaftliche Stoffe wie etwa „Othello" gewagt hat. Die rasende Eifersucht Othellos erscheint bei Rossini nur als beleidigte Eitelkeit statt des fürchterlichen und mitleidenswürdigen Schmerzes der Liebesleidenschaft, wie sie Mozart zu schildern vermag[6]). Rossini unterhält, Mozart dagegen reißt mit. Es ist ihm wahrscheinlich, daß der letztere den ersteren überleben wird. Den italienischen Charakter, der ausgesprochen leidenschaftlich und schwermütig ist, sieht er am besten in Pergolese und besonders in Cimarosa dargestellt.

[5]) Vergl. Vie de Rossini, S. 280 f.
[6]) Vergl. Vie de Rossini, Kapitel XVIII.

Kapitel VI

Stendhal und Deutschland

Stendhal weist in seinen „Souvenirs d'égotisme" einmal auf den wesentlichen Unterschied zwischen Deutschen und Franzosen bei der Beurteilung anderer Völker und Nationen hin, woraus hervorgeht, daß er uns Deutschen eine größere Vorurteilslosigkeit in diesem Punkte zuerkennt. Er weiß, daß der Franzose geneigt ist, alles nach sich zu beurteilen, daß beim Deutschen jedoch ein jeder zunächst einmal für sich selber recht hat. Die Erkenntnis dieses Mangels der Franzosen hat ihn jedoch nicht davon abgehalten, in bezug auf die Beurteilung der deutschen Kultur und Verhältnisse dauernd selbst in diesen Fehler zu verfallen. Man kann bei ihm nicht zur Entschuldigung anführen, daß ihm nicht Gelegenheit gegeben war, Deutschland genügend kennen zu lernen[1]). Wir wissen, daß er sich längere Zeit in Deutschland aufgehalten und unser Land kreuz und quer durchreist hat. Es geschah im Heere eines fremden Eroberers und in der Zeit von Deutschlands tiefster Erniedrigung. Seine Abneigung gegen deutsches Wesen mag dadurch verstärkt worden sein. Deren Wurzel liegt jedoch ohne Zweifel in Stendhals Wesen und beruht letzten Endes auf dem Gegensatz französischer und deutscher Wesensart. Wir wissen heute: „Die Außenwelt der Dinge und Erscheinungen, die Innenwelt der Werte und Gedanken ist von der ganzen Volkheit wesentlich bestimmt"[2]). Da, wo er anerkennende Worte über deutsche Dinge und Verhältnisse fand, ist er wohl nie ganz mit dem Herzen dabei. Eine Ausnahme bildet vielleicht nur die Musik Mozarts, die er uneingeschränkt bewunderte, und der er viele glückliche Stunden verdankte.

Der allzu häufige Fehler der Franzosen beruht ja gerade darin, daß sie ihren Bewertungen eine unbedingte Geltung einräumen wollen. Über die Gegebenheit von Gegensätzen zwischen den Völkern und das Fehlen absoluter Wertmaßstäbe in kulturellen Dingen ist sich Stendhal sehr gut klar gewesen. Dies kommt ja in

---

[1]) Die deutsche Sprache hat Stendhal allerdings niemals beherrschen gelernt, weshalb er alle deutschen Schriftsteller auch nur von Übersetzungen her kannte.

[2]) E. Wechssler, Esprit und Geist.

seinen milieutheoretischen Gedanken und Anschauungen, die im zweiten Kapitel ausführlich erörtert wurden, genügend zum Ausdruck. Es möge hier nur noch ein Gedanke in bezug auf die Schätzung der Musik bei den verschiedenen Nationen angefügt werden. Stendhal sagt, daß Mozart in Italien überhaupt niemals den Beifall finden werde, den er in Deutschland und England genieße;[3]) der einzige Grund sei der, daß seine Musik nicht für diesen Himmelsstrich berechnet sei. Er weiß, daß die Liebe in Deutschland, Frankreich und Italien verschieden ist, deshalb auch z. B. die Art, wie in der Kunst die Liebe geschildert wird.

Schon die allgemeine Ernsthaftigkeit der Deutschen, ein wesentlicher Zug unseres Volkes, stieß bei Stendhal wie bei so vielen seiner Landsleute auf Mißverständnis. Die Menschen, die Stendhal besonders schätzt, sind solche, denen er auch das Prädikat „immer heiter" geben kann. Er meint damit jene echt französische Heiterkeit des Daseins, (belle humeur, joie de vivre) verbunden mit jener alten gallischen Lustigkeit (gaîté), von der E. Renan meinte, sie sei vielleicht die tiefste aller Philosophien[4]). Es ist nicht jene deutsche Heiterkeit, die aus der Tiefe des Gemüts kommt, und die uns etwa aus Haydns Musik entgegenströmt, nicht jene Fröhlichkeit, die den Sieg über Not und Schwierigkeit begleitet. Der echte Franzose vom Schlage Stendhals will mit Absicht und Überlegung heiter scheinen, es drängt ihn, die Außenwelt leicht zu nehmen. Der alte gallische Frohsinn (gaîté) hat die sonst so gelehrigen Schüler Roms gehindert, von ihrem Vorbild auch den römischen Ernst, die römische Würde (Gravitas) anzunehmen[5]). Die ihm etwas schwerfällig erscheinende Würde des Deutschen findet Stendhal sogar in den Adagios des sonst so heiteren Haydn[6]). Es braucht hier nicht näher nachgewiesen zu werden, daß Stendhal diese gallische Fröhlichkeit und den alten gallischen Widerwillen gegen eine zur Schau getragene Ernsthaftigkeit in besonders starkem Maße besaß. Es gibt ja kaum eine Seite in seinen Werken, bei deren Lesen wir nicht durch einen angedeuteten eigenwilligen Gedanken, ein „bon Mot" oder eine ironische Bemerkung zum Lächeln gezwungen werden, was vielleicht einem oberflächlichen Leser den Eindruck erwecken könnte, einen flachen Autor vor sich zu haben. Über solche gelungene Irreführung würde Stendhal in echt gallischer Laune wohl selbst am meisten gelacht haben[7]).

---

[3]) Vie de Rossini, S. 16.

[4]) Vergl. E. Wechssler, Esprit und Geist, S. 103.

[5]) Vergl. E. Wechssler, Esprit und Geist, S. 33.

[6]) Vie de Haydn .... S. 44.

[7]) Wie wir wissen, hat Stendhal einen Essay über das Lachen geschrieben.

Vergl. Mélanges d'art, S. 3—30, ebenfalls Racine et Shakespeare I, Kap. 1.

Uns Deutschen ist dieses Leichtnehmen und Leichtnehmenwollen nicht eigen. Uns haftet meist ein strenger Ernst im Arbeiten, Suchen und Ergründen an, der von dem gesellig-liebenswürdigen Franzosen irrtümlich als Grämlichkeit und Wichtigtuerei empfunden wird. Diesen tiefen Ernst findet man naturgemäß, da er zu unserem Wesen gehört, auch in der deutschen Kunst wieder. Wenn die Literatur dem Franzosen zur Belehrung, Zerstreuung und Belustigung dient, so ist sie uns Deutschen mehr Erlebnis, Einkehr und Erhebung. Aus den Werken unserer Großen: Bach, Beethoven, Dürer usw. spricht ernst und eindringlich und häufig wuchtig die ernste deutsche Seele. Leichtigkeit und Anmut (grâce) im Sinne Stendhals wird man hier vergebens suchen. In den gewaltigen Instrumentalwerken Beethovens vermochte Stendhal noch nichts anderes zu erkennen, als eine interessante Anhäufung kunstvoller Dissonanzen. Aus der Neigung Stendhals zur Leichtigkeit und Heiterkeit dürfen wir aber nicht schließen, wie wir ja auch schon genügend gesehen haben, daß er etwa das Zierliche und Tändelnde in der Kunst geschätzt habe. Er ist weit davon entfernt.

Poesie und Dichtung wird dem deutschen Dichter häufig zum Selbstbekenntnis, zur Seelenbeichte. Nur da, wo ein germanisches Vorbild sich geltend gemacht hat, finden wir Ähnliches in Frankreich, so zur Zeit der Romantik. Stendhal ist diesem deutschen Einfluß auf dem Wege über sein „Jugenderlebnis Rousseau" unterlegen. Im allgemeinen aber hat der Franzose dafür keine guten Worte und empfindet es als Mangel an Scham, weshalb denn Stendhal in seiner „Vie de Henry Brulard" auch kein Ende darin findet, sich vor dem Leser zu entschuldigen, daß er dauernd von sich selbst spricht. „J'ai besoin de vaincre à chaque instant cette pudeur d'honnête homme qui a horreur de parler de soi"[8]). Der „honnête homme", der Stendhal immer sein will, muß vor allem seine eigene Person in den Hintergrund treten lassen. Das bedingt schon der Hang des Franzosen zur Geselligkeit. Mit der deutschen Lyrik wurde Stendhal, wenn auch nur oberflächlich, durch seinen Freund von Strombeck bekannt, der ihm neben anderem Bürgers „Leonore" ins Französische übersetzte. Er vergleicht die deutsche Lyrik mit der englischen und findet, daß die deutsche schlichter, natürlicher, ehrlicher und ursprünglicher

---

In bezug auf diese scheinbare Oberflächlichkeit wird von Deutschen der Franzose zu eigenem Schaden oft falsch beurteilt. E. Wechssler bemerkt dazu: „Den echten Franzosen versteht und behandelt richtig nur, wer unter der Decke des Leichtnehmens aller Dinge jenes Ernstnehmen der eigenen Person und ihren Willen zur Überlegenheit bemerkt und fest im Auge behält."

E. Wechssler, Esprit und Geist, S. 104.

[8]) Souv. d'égotisme, S. 92.

sei und die Mitte zwischen der französischen und der englischen halte. Im allgemeinen findet er sie zu rührselig. „Le sentiment des Allemands, trop dégagés des liens terrestres, et trop nourris d'imagination, toute facilement dans ce que nous appelons, en France le genre niais. Les têtes, qui éprouvent des passions en Allemagne manquant de logique, supposent bientôt l'existence de ce dont elles ont besoin"[9]).

Die Lyrik war zwar die Stärke der französischen Romantik, aber wir haben ja schon gesehen, daß Stendhal kein eigentlicher Romantiker war. Mérimée sagt treffend von ihm: „Pour lui la poésie est une lettre close." Allgemein war die Romantik mit ihrem Lyrismus und Spiritualismus eigentlich ein Fremdkörper in Frankreichs Kulturleben, und der Kampf gegen diese Erscheinung begann schon, wie wir an Stendhal sehen können, zur Zeit der Romantik selbst. Es war ein Bruch mit der französischen Vergangenheit, als Rousseau in seinen „confessions" schrieb: „Je forme une entreprise qui n'eut jamais d'exemple, et qui n'aura point d'imitateur. Je veux montrer à mes semblables un homme dans toute la vérité de la nature, et cet homme, ce sera moi."

Trotz seiner großen Empfindsamkeit und Leidenschaft ist Stendhal als echter Franzose ein Mensch der Sinne und des Verstandes. Der deutsche Mensch ist im letzten Grunde Seele und findet sich dort eingeengt, wo Sinne und Verstand herrschen wollen. Diesen Unterschied hat Stendhal selbst dunkel geahnt, wenn er auch die deutsche Haltung mißverstehen mochte. Er schreibt, daß der Deutsche nicht Sinnenmensch, sondern mehr Träumer sei[10]). Er weiß, daß die Deutschen Gemüt und Seelentiefe für sich in Anspruch nehmen und haben, die Franzosen demgegenüber häufig ausdörrend wirken. Diese deutsche „Träumerei" wirkt auf den nach „sensation, émotion und excitation" begehrlichen Franzosen leicht langweilig. Es fehlt dem Franzosen im Unterschied zum Deutschen der Hang zur Selbstbeschäftigung und Selbstgenügsamkeit, da er viel weniger als der Deutsche den Schwerpunkt in sich selbst hat.

Goethe und Schiller hat Stendhal wohl als große Dichter erkannt,[11]) was ihn jedoch nicht hinderte, gegen beide in der Kritik gelegentlich ausfallend zu werden. Die wirkliche Größe Goethes ist ihm bei alledem nicht klar geworden. Den „Werther" hat er geschätzt, dem „Faust" dagegen kein Verständnis entgegengebracht, was uns in Anbetracht von Stendhals Natur bei diesem urdeutschen Werk nicht verwundert. Von deutscher Seite direkt beeinflußt ist

---

[9]) Vie de Rossini, S. 16.
[10]) Souv. d'égotisme, S. 329.
[11]) Souv. d'égot., S. 699.

Stendhal zweifelsohne durch Schlegel, den er auch 1813 in Weimar persönlich kennen lernte. Das äußere Bild, welches er von ihm entwirft, ist nicht unvorteilhaft. Er schildert Schlegel als einen lebendigen, jungen Mann von schönem Aussehen und leidenschaftlich düsterem Blick, der die deutsche Sprache auf seltene Weise und mit viel Geist zu handhaben vermöge. Später hat er ihn in dem Kampf mit den französischen und deutschen Romantikern heftig angegriffen und bespöttelt. Dies insbesondere zur Zeit, als M^me^ de Stael im Jahre 1816 die von Schlegel vertretene Art der romantischen Dichter in Italien einzuführen suchte[12]). Auch fühlte er sich verpflichtet, den von Schlegel so übel mitgenommenen Molière in Schutz zu nehmen.

Der Philosophie eines Kant, Fichte und Hegel hat Stendhal ebenfalls verständnislos gegenüber gestanden. Auch hier bildet Stendhal keine Ausnahme unter den Franzosen. Auseinandersetzungen Frankreichs mit Kant und seinen Nachfolgern haben ja erst seit Taine eingesetzt und sind zudem nicht sehr glücklich gewesen[13]). Es scheint, als ob echte Metaphysik in Frankreich überhaupt schwer heimisch werden könne. Stendhal wirft den deutschen Philosophen vor, daß sie mit ihrem logischen und metaphysischen Rüstzeug prunken und das für wahr halten, was nach ihrem System wahr sein muß. Das ist im wesentlichen das, was er von unseren großen Denkern zu sagen hat. Wenn Stendhal von Philosophie spricht, so meint er da mit eine Führung zu einem in seinem Sinne glücklichen Leben.

Obwohl Stendhal für die deutsche Gelehrsamkeit manche spöttische Bemerkung übrig hatte, so gibt er doch mehrfach zu, daß in Deutschland eine wirkliche wissenschaftliche Forschung existiere. So ist er überzeugt, daß man nur in Deutschland in der Geschichte wirklich ernstlich auf die Quellen zurückgehe, dagegen in Frankreich leicht alles abdrucke, was man gestern gelesen habe. Nur in Deutschland habe man eine Ahnung von antiker Geschichte, sagt Stendhal alles, was man in Frankreich über das Altertum veröffentliche, sei zum Totlachen. Dies habe er erfahren, als Herr von Strombeck ihm darlegte, wie französische Schriftsteller (z. B. La Harpe) die angeblich von ihnen bewunderten griechischen und lateinischen Schriftsteller übersetzten[15]).

Die selbstlose Hingabe an die Arbeit, an ein Werk, die Auffassung, daß ernste Forschung nach der Wahrheit einen Gottesdienst bedeute, das ist wiederum ein charakteristischer Zug des deutschen Wesens. Der Trieb, die Wunder der Natur und die Ge-

---

[12]) Vergl. J. Burger, Diss. Marburg 1913.

[13]) Vergl. E. Wechssler, Esprit und Geist, S. 280.

[14]) Souv. d'egot., S. 239.

[15]) Souv. d'égot., S. 330.

heimnisse des Menschengeistes aufzulösen, ist im Deutschen immer stark gewesen. Widmet sich der Franzose diesen Fragen, so treibt ihn mehr der Wille zur Unterwerfung und Beherrschung der Materie, auch wohl in starkem Maße der Ehrgeiz (ambition). Der Franzose wertet die Arbeit anders als der Deutsche. Er widmet sich ihr nicht so sehr deshalb, weil sie ihm an sich Befriedigung brächte.

Schriftenverzeichnis.

a) Stendhals Werke.

Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase, Paris 1887.
Rome, Naples et Florence. 2 Bd. Champion, Paris 1919.
Histoire de la Peinture en Italie. 2 Bd. Librairie Ancienne Honoré Champion, Paris 1924.
De l'Amour. 2. Bd. Champion, Paris 1926.
Racine et Shakespeare. 2. Bd. Champion, Paris 1925.
Vie de Rossini. 2. Bd. Champion, Paris 1922.
Armance. Calmann-Lévy, Paris.
Promenades dans Rome. 2. Bd. Paris 1898/99.
Le Rouge et le Noir. 2 Bd. Calmann-Lévy, Paris.
La Charteuse de Parme. Calmann-Lévy, Paris.
Correspondance de Stendhal. Chéramy, Paris 1908.
Correspondance inédite, précedée d'une introduction par Pr. Mérimée. Paris 1855.
Mélanges d'art et de littérature. Paris 1867.
Souvenirs d'égotisme. Paris 1892.
Vie de Henri Brulard, Autobiographie publiée par C. Stryienski, Paris 1890.
Il Conciliatore, Foglio scientifico — letterario, Milano.

b) Abhandlungen.

Charles Audler: Les précurseurs de Nietzsche, Paris 1920.
P. Arbelet: La Jeunesse de Stendhal. Paris Champion 1919.
J. Burckhardt: Kultur der Renaissance. Basel.
J. Burger: Stendhal-Beyle und die französische Romantik. Diss. Marburg 1913.
E. Delacroix: Literarische Werke. Leipzig 1912. Deutsche Ausgabe von J. Meier-Graefe.
W. Dilthey: Das Erlebnis und die Dichtung. Leipzig 1905.
E. Dutoit: Die Theorie des Mileu. Bern 1899.
R. de Gourmont: Promenades littéraires. II. Bd. Mercure de France 1906.
R. Kühnau: Quellen-Untersuchungen zu Stendhal-Beyle's Jugendwerken. Diss. Marburg 1908.
W. Mönch: Charles Nodier und die englische und deutsche Literatur. Romanische Studien 1 der Schriftenfolge: Denkform und Jugendreihe. Berlin 1931.

R. Noli: Les romantiques français et l'Italie. Dijon 1928.
W. Pinder: Die Kunst der deutschen Kaiserzeit. Leipzig 1935.
A. W. Schlegel: Sämtliche Werke, Bd. 4, Leipzig 1846.
H. v. Stein: Vorlesungen über Ästhetik. Stuttgart 1897.
E. Teubner: Die Kunstphilosophie des Abbé Dubos. Zeitschr. f. Ästhetik, Bd. 17, 1924.
H. Taine: Nouveaux essais. Paris 1905.
H. Wölfflin: Kunstgeschichtliche Grundbegriffe. München 1923.
E. Wechssler: Weltanschauung und Kunstschaffen. Marburg 1911.
— Esprit und Geist. Bielefeld und Leipzig 1927.
— Die Generation als Jugendreihe und ihr Kampf um die Denkform. Leipzig 1930.
J. Zeitler: Die Kunstphilosophie von H. Taine. Leipzig 1901.

Inhaltsverzeichnis

Seite

Einleitung 4

I, Kapitel: Lebenskizze 5

II. Kapitel: Stendhals Anschauung über die Umwelt.

1. Geschichtliches 13
2. Die Umwelttheorie als Grundlage von Stendhals Kunstbetrachtung 14
3. Umwelt und künstlerische Persönlichkeit 15
4. Umwelttheorie und Stendhals Begriffsbestimmung der Romantik 17
5. Umwelt und künstlerische Schönheit 17

III. Kapitel: Kunst und Natur bei Stendhal 19

IV. Kapitel: Stendhals Stellung zu den verschiedenen Kunstepochen.

1. Seine Stellung zur Antike 25
2. Stendhals Stellung zur Gotik 27
3. Stendhals Stellung zur Renaissance 28
4. Stendhals Stellung zum Barock 29
5. Stendhals Stellung zum Klassizismus und zur Romantik 30

V. Kapitel: Stendhal und die Musik 33

VI. Kapitel: Stendhal und Deutschland 36

Schriftenverzeichnis 42

Lebenslauf

Ich wurde am 24. Mai 1909 zu Siegen in Westfalen geboren. Nach dem im Jahre 1910 erfolgten Ableben meines Vaters verzog meine Mutter nach Beuel bei Bonn und später nach Oberkassel bei Bonn. Ich besuchte ein Jahr die Volksschule zu Beuel, ging dann anschließend für vier Jahre auf das Lyzeum in Bonn und von dort zum Oberlyzeum in Hersel bei Bonn. Nach Untersekunda habe ich ein Jahr krankheitshalber den Schulbesuch unterbrechen müssen. Am 16. März 1930 legte ich am letztgenannten Oberlyzeum die Reifeprüfung ab. Ich studierte vom Sommersemester 1930 bis zum Sommersemester 1937, und zwar vier Semester in Bonn, ein Semester an der Sorbonne in Paris und sieben Semester in Berlin. Von meinen Lehrern sind in erster Linie zu nennen: die Professoren E. R. Curtius und Clemen in Bonn, die Professoren E. Wechssler, E. Gamillscheg und W. Pinder in Berlin.